

Université de Montréal

*Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*

par  
Jeanne Bovet

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de doctorat (Ph.D.)  
en Études françaises

Août, 2003

©, Jeanne Bovet, 2003



PQ

35

U54

2003

v.024

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :  
*Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*

présentée par  
Jeanne Bovet

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

M<sup>me</sup> Lucie Desjardins  
président-rapporteur

M. Éric Méchoulan  
directeur de recherche

M<sup>me</sup> Dominique Lafon  
membre du jury

M. Christian Biet  
examineur externe

M. Yves Jubinville  
représentant du doyen de la FES



## Résumé

Situé à la croisée de l'histoire de la rhétorique, de l'étude des faits d'oralité et de la sémiotique théâtrale, le travail qui suit propose de nouvelles modalités de lecture du théâtre classique français, qui consistent à en repenser la poétique textuelle à partir de son principal support scénique : la voix. La notion opératoire d'«indices d'oralité», empruntée à la théorie de la poésie orale, révèle en effet une vocalité intrinsèque aux textes dramatiques classiques, qui détermine tant les modalités de leur représentation scénique que celles de leur composition dramaturgique, et qui tient en grande partie à la prégnance de la *pronuntiatio* oratoire sur la composition, la transmission et la réception des œuvres littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette lecture vocale équivaut donc essentiellement à une nouvelle *écoute* de la dramaturgie classique. En ce sens, elle marque une rupture nécessaire avec la tradition d'analyse textuelle purement scripturale qui infléchit aujourd'hui encore l'orientation de la plupart des études littéraires sur le théâtre classique.

Le premier chapitre pose les prémisses historiques et méthodologiques qui fondent la nature scénique, éloquente et orale du théâtre classique et permettent de conclure à la vocalité intrinsèque de sa dramaturgie. Le second chapitre, consacré à l'accent oratoire au XVII<sup>e</sup> siècle, précise l'arrière-plan esthétique et éthique du code de la *pronuntiatio* et son impact tant vocal que scriptural sur la déclamation théâtrale. Enfin, à l'aide de nombreux exemples tirés de pièces du répertoire, le troisième chapitre propose une reconstitution du système général de la poétique vocale du théâtre classique; au delà du relevé technique des codes et des procédés, il tente aussi de situer le problème de la voix au théâtre dans l'axe des changements culturels de la France du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le passage des valeurs sociales de l'oralité à celles de l'écriture.

**Mots clés :** Poétique; Voix; Théâtre classique; Déclamation; Dramaturgie; Rhétorique; Action oratoire; Pronuntiatio; Oralité; Indices d'oralité

## Abstract

Situated at the crossroads of three disciplines, the history of rhetoric, orality studies, and semiotics of the theatre, this study posits a new approach to the reading of French classical drama, reinterpreting the textual poetics of drama on the basis of its main stage support: the voice. Using Paul Zumthor's fruitful notion of "orality indicators" ("indices d'oralité"), this paper reveals that the intrinsic vocality of classical dramatic texts determines their staging as well as their writing process, and that this vocality is largely due to the influence of oratory *pronuntiatio* on the writing, transmission, and reception of literary works in the 17<sup>th</sup> Century. Hence, this vocal reading of classical dramaturgy focuses on a new *listening* to it which signals a departure from the tradition of purely scriptural analysis that continues to characterize most literary studies on French classical theatre.

The first chapter analyzes the historical and methodological bases that validate the intrinsic vocality of classical dramaturgy in terms of its theatrical, eloquent, and oral nature. The second chapter, devoted to the oratory accent in the 17<sup>th</sup> Century, describes the aesthetic and ethical background of the oratory code of *pronuntiatio*, as well as its vocal and scriptural impact on theatrical declamation. Finally, using illustrative examples from repertoire plays, the third chapter proceeds to recreate the general system of vocal poetics in French classical theatre, as well as to situate the issue of voice in the theatre within the context of cultural change in 17<sup>th</sup> Century France, particularly the shift from the social values of orality to those of literacy.

**Key words :** Poetics; Voice; French classical theatre; Declamation; Dramatic art; Rhetoric; Oratory action; Pronuntiatio; Orality; "Indices d'oralité"

## Sommaire

### Introduction

<b>Chapitre 1 : Une écriture vocale</b>	<b>21</b>
1.1 État des lieux	21
1.2 Auteurs et comédiens	24
1.3 Un genre scénique	28
1.3.1 Texte et représentation	28
1.3.2 L'illusion mimétique	32
1.3.3 La convention affichée	39
1.3.4 Le spectacle de la parole	48
1.4 Un genre éloquent	52
1.4.1 Le système de la rhétorique	52
1.4.2 Action oratoire et genre dramatique	55
1.4.3 L'orateur-acteur	61
1.4.4 Texte et <i>pronuntiatio</i>	68
1.5 Un genre oral	75
1.5.1 Une culture de l'oralité	75
1.5.2 Repères axiologiques	82
1.5.3 La voix de l'âme	94
1.5.4 La triple énonciation théâtrale	111
1.5.5 La voix du texte	123
<b>Chapitre 2 : L'accent oratoire</b>	<b>136</b>
2.1 Fondements	137
2.1.1 Une imitation de la voix	137
2.1.2 Qualités physiques, qualités éthiques	138
2.1.3 L'harmonie imitative	145
2.1.4 La variété	154

2.2	Indices	161
2.2.1	Invention et disposition : passions, sujet, parties du discours	161
2.2.2	Élocution : figures, période, style	183
2.3	Spécialisation de l'accent oratoire	253
2.3.1	Registre linguistique	253
2.3.2	Avènement de la déclamation	289
<b>Chapitre 3 : Poétiques de la déclamation théâtrale</b>		<b>306</b>
3.1	Indices micro-formels	309
3.1.1	La diction du vers	310
3.1.2	L'emphase des figures	327
3.2	Indices macro-formels	359
3.2.1	Structures verbales	360
3.2.2	Nuances pathétiques	381
3.2.3	Caractères de la voix	395
3.2.4	Indications complémentaires	401
3.3	Étude de cas : la voix de la vengeance	408
<b>Conclusion</b>		<b>425</b>
<b>Bibliographie</b>		<b>434</b>

En hommage à Jean-Jacques Roubine et Paul Zumthor

## Remerciements reconnaissants à

Éric Méchoulan, mon directeur de recherche, pour son judicieux et indéfectible soutien, sa patience et sa confiance;

Christian Biet et Michèle Rosellini;

Diane Hébert;

Philippe et Monsieur Mac;

mes amis, particulièrement Geneviève, Claude et Annick;

mes parents bien-aimés et bien aimants.

## Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique<sup>1</sup>

### Introduction

Le présent travail s'inscrit dans la longue série des études sur la dramaturgie classique. Son originalité consiste à repenser la poétique du texte de théâtre classique à partir de son principal support scénique : la voix. L'hypothèse de départ est la suivante : il existe une vocalité intrinsèque aux textes dramatiques classiques, vocalité qui détermine à la fois les modalités de l'écriture de ces textes et celles de leur représentation, et qui tient en grande partie à la prégnance de la *pronuntiatio* oratoire sur la composition, la transmission et la réception des œuvres littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle. La voix serait ainsi un élément constitutif de la poétique des textes dramatiques classiques et devrait être prise en compte comme telle pour leur analyse.

Cette nouvelle approche de la dramaturgie classique apparaît pertinente à au moins trois niveaux. D'abord, sur le plan des études littéraires, elle marque une rupture nécessaire avec la tradition d'analyse textuelle purement scripturale qui infléchit aujourd'hui encore l'orientation de la plupart des travaux sur le théâtre classique. Outre les méthodes de la sémiotique théâtrale<sup>2</sup>, elle convoque deux courants de la critique littéraire qui jusqu'ici n'ont pas été appliqués aux rapports entre texte et représentation :

---

<sup>1</sup>Ce travail a été rendu possible grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds Paul-Zumthor.

<sup>2</sup>Notamment Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Éditions sociales (Essentiel), 1982 [1977], *Lire le théâtre*, 2, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, *Lire le théâtre*, 3, *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Bélin (Lettres sup), 1996; Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985 [1980].

la rhétorique des textes d'une part<sup>3</sup>, la théorie de la poésie orale de l'autre<sup>4</sup>, afin de révéler, à travers le problème de la déclamation, la valeur emblématique du théâtre dans l'évaluation des rapports entre oralité et écriture à l'âge classique. Ensuite, sur le plan des études théâtrales, elle intéresse aussi bien l'histoire du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle que sa réactualisation par la pratique scénique de notre époque, la compréhension des enjeux déclamatoires des textes pouvant en effet fournir aux praticiens de précieuses pistes d'interprétation, voire de reconstitution historique. Enfin, sans relever directement du domaine des études rhétoriques, ce travail contribue néanmoins à l'histoire de l'action oratoire par son analyse détaillée des principes de la *pronuntiatio* au XVII<sup>e</sup> siècle. À travers cette lecture vocale des textes du répertoire, je propose donc essentiellement une nouvelle *écoute* de la dramaturgie classique, située à la croisée de l'histoire de la rhétorique, de l'étude des faits d'oralité et de la sémiotique théâtrale.

### 1. Une idée de la voix

Sur le plan épistémologique, mon travail se situe dans le prolongement d'un certain nombre d'études qui, depuis une vingtaine d'années, tentent de cerner les valeurs culturelles de la voix à l'âge classique. Parmi ces contributions, il faut d'abord signaler le numéro de la revue *Littératures classiques* qui, publié en 1990 sous la direction de Patrick Dandrey, brosse un premier et très riche panorama des manifestations

---

<sup>3</sup>Aron Kidédi Varga, *Rhétorique et littérature : étude de structures classiques*, Paris, Didier, 1970; Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992.

<sup>4</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983; *La Lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.



scientifiques, religieuses, mondaines et artistiques de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Paru cinq ans plus tard, l'ouvrage fondamental de Philippe-Joseph Salazar sur *Le Culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle* approfondit certains de ces aspects en étudiant d'un point de vue anthropologique les manifestations de l'oralité classique dans les champs scientifique, rhétorique, politique et mystique<sup>6</sup>. Enfin, du point de vue spécifique de la *pronuntiatio*, Marc Fumaroli s'est intéressé dès le début des années 1980 au premier traité d'action oratoire publié en France, les *Vacationes autumnales* du P. de Cressolles<sup>7</sup>; à sa suite, plusieurs chercheurs se sont penchés sur d'autres formes culturelles de la parole vive telles, par exemple, la lecture ou la conversation mondaine, notamment dans leur lien avec les principes de la *pronuntiatio* oratoire<sup>8</sup>.

Chacune à sa manière, ces contributions soulignent l'importance de la voix dans la culture de l'âge classique. Fondées essentiellement sur l'étude de sources théoriques (traités d'anatomie, de physiognomonie, de civilité, d'art oratoire, etc.), elles permettent de reconstituer non pas tant une pratique historique de la parole vive que les idées culturelles qui y président, assurant ainsi une meilleure compréhension des enjeux scientifiques, théologiques, politiques ou artistiques du phénomène. L'exigence d'idéalité de l'époque

<sup>5</sup>Patrick Dandrey dir., *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*), janvier 1990.

<sup>6</sup>Philippe-Joseph Salazar, *Le Culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle : formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, (Lumière classique), 1995.

<sup>7</sup>Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel (L'Évolution de l'Humanité), 1994 [1980], p. 311-326; «Le Corps éloquent : une somme d'*actio* et de *pronuntiatio rhetorica* au XVII<sup>e</sup> siècle : les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (juillet-septembre 1981), p. 237-264. En ouverture du numéro spécial de *Littératures classiques* figure en outre la transcription d'un entretien sur la voix, premier d'une série d'entretiens radiophoniques donnés par Fumaroli à France Culture en 1987 sur le thème de *La Parole vive au XVII<sup>e</sup> siècle*.

<sup>8</sup>Outre le numéro déjà mentionné de *Littératures classiques*, voir notamment Christoph Strosetzki, *Rhétorique de la conversation : sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Sabine Seubert trad., Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17 (Papers on French Seventeenth Century Literature), 1984.

sous-tendant une bonne partie de ces théories, il n'est guère surprenant que les idées de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle en soient surtout des représentations idéales. C'est dans l'optique de cette idéalisation de la voix, et dans le choix conscient des limites épistémologiques qui en découlent, que j'aborde ici l'analyse des principes de la déclamation classique : plutôt que de chercher à reconstituer une pratique historique, j'ai tenté, de façon peut-être plus modeste mais aussi, à mon sens, plus probante, de reconstituer les idées normatives qui fondent ces principes pour mieux en identifier les traces dans la poétique textuelle.

Mon travail se distingue ainsi des deux monographies qui, à ma connaissance, ont paru à ce jour sur la déclamation classique. Celles-ci abordent en effet le phénomène de la voix au théâtre sous l'angle de sa pratique scénique. La première monographie, qui constitue aussi l'étude la plus systématique, est la thèse de doctorat de Sabine Chaouche, soutenue en 1999 et publiée récemment sous le titre de *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*<sup>9</sup>. La seconde, intitulée *La Parole baroque*, est du comédien Eugène Green, qui y rend compte de sa longue fréquentation des traités et des œuvres, ainsi que de ses convictions de chercheur et d'artiste<sup>10</sup>. Les deux textes sont intimement liés, en ce sens que Chaouche s'est beaucoup inspirée, pour son propre travail, des tentatives de reconstitution historique effectuées par Eugène Green.

---

<sup>9</sup>Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion (Lumière classique), 2001.

<sup>10</sup>Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer (Texte et voix), 2001. On pourrait ajouter à ces deux textes *l'Histoire du vers français* de Georges Lote, qui s'appuie sur certains des mêmes traités pour préciser des points de déclamation. Il ne le fait toutefois ni dans le même but, ni sans erreurs de lecture attribuables à une date de composition bien antérieure au renouveau des études littéraires classiques par la rhétorique des textes; j'y reviendrai au chapitre 3.

Depuis une vingtaine d'années, avec son Théâtre de la Sapience, celui-ci a en effet revisité de nombreuses œuvres du répertoire dans une mise en voix et en gestes respectueuse des principes de déclamation de l'époque. Cette recherche d'authenticité a suscité beaucoup d'intérêt, mais aussi de violentes controverses, en particulier dans le milieu universitaire, qui ont poussé Green à publier ce texte qui constitue en quelque sorte son chant du cygne. Il n'y propose pas à proprement parler une étude, mais plutôt une justification de sa pratique, joignant une méditation personnelle sur l'énergie sacrée de la déclamation à l'exposé minutieux des règles de prononciation phonématique de l'époque, le tout constituant, comme il l'annonce lui-même, un «fragment d'autobiographie<sup>11</sup>». Ma contribution n'est évidemment pas du même ordre que celle de ce praticien, ni dans son objectif, ni dans sa méthode.

Mon approche se démarque en outre en plusieurs points de celle de Sabine Chaouche. D'une part, lorsque Chaouche traite de la poétique textuelle du théâtre classique, c'est pour en mesurer l'incidence sur l'art du comédien, tandis que je m'intéresse, à l'inverse, à l'incidence de l'art du comédien sur la poétique textuelle. D'autre part, tout en reconnaissant l'existence de conventions vocales héritées de la tradition oratoire, elle tente de montrer comment la poétique dramatique s'en détache. Je tente au contraire de montrer comment la poétique dramatique se rattache aux normes de la *pronuntiatio* et même, à de nombreux égards, s'y consolide. L'appréciation d'éventuels écarts et innovations proprement dramatiques ne peut d'ailleurs s'établir que sur la base de ce fondement normatif : de fait, plusieurs aspects que Chaouche juge spécifiques au théâtre, telle la tradition

---

<sup>11</sup>Eugène Green, *La Parole baroque*, p. 11.

des emplois, trouvent leur équivalent dans la théorie oratoire. Mon travail constitue ainsi non seulement un complément, mais encore un préalable à la lecture de celui de Sabine Chaouche, en ce qu'il ancre la poétique déclamatoire de la dramaturgie classique dans la norme culturelle qui, historiquement, la fonde et la légitime : celle de la voix oratoire.

## 2. Vous avez dit «théâtre classique»?

Par ailleurs, le titre du présent travail demande éclaircissement. Il soulève en effet le problème à la fois historique et esthétique de la définition du théâtre «classique» français. Cette définition n'est pas le produit du XVII<sup>e</sup> siècle : elle s'est construite *a posteriori* et, pourrait-on dire, *a contrario*, tout d'abord en regard de l'esthétique romantique, puis en regard de la catégorie artistique du baroque, et ce bien que les notions qu'elle implique fussent déjà plus ou moins intégrées par les écrivains et le public de l'époque.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme de «classique» ne connaît encore qu'une acception : «auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles ou qui y font grande autorité, Saint Thomas, Cicéron, Aulu-Gelle, César<sup>12</sup>». Les classiques sont donc, parmi les Anciens, ceux dont l'œuvre mérite de servir d'exemple pour la jeunesse. Mais le désir d'égaliser les Anciens, voire de les surpasser, est au cœur de l'ambition littéraire des Modernes. Le théâtre, en tant que genre hérité de l'Antiquité, est un des champs privilégiés de cette

---

<sup>12</sup>Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

ambition. Bien qu'ils ne la formulent pas en ces termes, il s'agit bien pour les Modernes de devenir classiques à leur tour.

La critique ultérieure y veillera : au XVIII<sup>e</sup> siècle, La Harpe, Marmontel, Voltaire participent de façon importante au processus de consécration sélective des écrivains du siècle de Louis XIV. Puis, sous l'apparence d'un renversement de la vapeur qui, dans les faits, parachève le processus de canonisation, c'est la révolution romantique qui repousse Corneille, Molière et Racine entre les murs de la salle de classe, au même titre que les auteurs de l'Antiquité grecque et romaine. Le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle est désormais opposé au romantisme du XIX<sup>e</sup> en une antithèse radicale reconduite aussi bien à l'école que dans les milieux lettrés et littéraires.

Ces paramètres seront fortement remis en cause dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En redécouvrant les auteurs dits mineurs (Guez de Balzac, Cyrano, Madeleine de Scudéry), les critiques constatent que la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle ne se résume pas au bloc monolithique dénoncé par les romantiques, mais qu'elle est au contraire une réalité mouvante et diversifiée. On y retrouve plus particulièrement un courant imaginaire qui encourage le mélange des formes et des contenus et qui se développe non seulement parallèlement, mais souvent conjointement à l'effort «classique» de rationalisation et de régulation : le baroque. La critique dix-septémiste en vient donc à opposer le mouvement plus ou moins officiel du classicisme au mouvement plus ou moins officieux du baroque. Jean Rousset tente cette périodisation : le baroque «va approximativement de

1580 à 1670», après quoi il «se trouve relayé en France par une époque à prédominance classique dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>».

Aussi Jacques Truchet distingue-t-il deux classicismes dans l'histoire du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle. Le premier couvrirait les années 1630-1650 au cours desquelles, sous l'égide du cardinal de Richelieu, les élites intellectuelles du royaume ont posé les bases du classicisme en littérature. C'est ce que Gustave Lanson appelait la «première génération des grands classiques», et qu'on a parfois qualifié de «pré-classicisme». Il s'agit surtout d'une période d'intense réflexion théorique sur le genre dramatique, marquée par la composition des *Lettres et Discours* de Chapelain (1630-1635), par la publication de la *Poétique* de La Mesnardière (1639), du *Discours de la tragédie* de Sarasin (1639), de la *Poétique* latine de Vossius (1647), de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657), ainsi que par la querelle du *Cid* (1637) qui contribua à fixer les règles de vraisemblance, de bienséance, des trois unités, etc.

Le second classicisme couvrirait la période traditionnellement considérée comme telle : les années 1660-1680 (pour Lanson, l'époque des «grands artistes classiques»). Ce classicisme se définit par «un esprit commun dont participent des génies exerçant leur activité dans des genres divers, mais il ne règne peut-être sur aucun de ces genres en tant que tel<sup>14</sup>». Au théâtre, il ne s'agit plus tant de théoriser que de produire des œuvres dans le respect des règles et du goût du public. Ainsi, chez les auteurs de tragédie, «[t]ous connaissent leur métier, tous respectent les règles d'un

---

<sup>13</sup>Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, 1954, p. 8, 249.

<sup>14</sup>Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1989, p. 139.

genre dont la discipline est maintenant tout à fait fixée, leur langage est châtié, leur versification rigoureuse<sup>15</sup>». C'est moins vrai pour les auteurs comiques, parmi lesquels seul Molière paraît concilier avec succès les règles et l'esprit du genre.

Toutefois, telle l'antithèse romantique-classique, l'opposition baroque-classique demeure une construction critique ultérieure. Pour la préciser et la valider, Marc Fumaroli proposait récemment d'en remplacer les termes par leurs équivalents historiques :

il semble plus simple et plus naturel d'emprunter sa terminologie à la tradition rhétorique revivifiée par l'humanisme du XVI<sup>e</sup> siècle, et de retraduire «baroque» par *asianisme*, «classicisme» par *atticisme*. On dispose ainsi d'instruments d'analyse familiers aux lettrés du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle [...] et l'on peut s'appuyer sur une vaste littérature, remontant au *Brutus* et à l'*Orator* de Cicéron, qui décrit avec précision les traits stylistiques propres à chacune de ces deux traditions formelles<sup>16</sup>.

Cette position apparaît d'autant plus pertinente qu'elle permet de rendre compte non seulement d'un clivage formel, mais aussi du clivage moral qui le sous-tend (licence de l'asianisme versus décence de l'atticisme).

Il faut enfin prendre en considération une autre notion endogène, moins docte et plus diffuse que l'opposition asianisme-atticisme, celle de la galanterie. Modèle de comportement social lié à l'idéal de l'honnêteté, la galanterie s'affirme, à partir des années 1660, comme une catégorie littéraire en voie de légitimation. En donnant à lire les valeurs de la parole mondaine (sociabilité, ingéniosité, enjouement et, bien sûr, séduction amoureuse), l'œuvre galante cherche à «fournir, par la conversion d'une *manière* en *ethos*, puis en *style*, le moyen d'une articulation efficace entre social et

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 137.

<sup>16</sup>Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994, p. 343.

poétique<sup>17</sup>». Récupérée par l'historiographie littéraire sous la notion de classicisme — et, pour les textes jugés inclassables, sous celle de préciosité —, la galanterie est une réalité ouverte et disparate, irréductible à de telles catégories : un art de plaire dont les fondements esthético-éthiques caractérisent particulièrement le théâtre de Thomas Corneille et de Quinault, mais aussi, à plusieurs égards, celui de Molière ou de Racine.

S'il faut déconstruire la notion admise de «classique» et refuser les oppositions qui la sous-tendent, elle demeure néanmoins utile pour appréhender une certaine homogénéité manifeste des codes théâtraux et du corpus qui les épouse le mieux, celui des années 1660-1690. C'est donc dans le sens de la double périodisation de Truchet que j'utilise l'expression «théâtre classique» dans le titre et le corps de ce travail : théorie et pratique exploratoires de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, théorie et pratique effectives de la seconde. Pour ce qui concerne plus précisément la dramaturgie, je retiens la prudente périodisation d'Henri Peyre : «un certain nombre d'auteurs (nous ne disons ni une «école», ni un «groupe») écrivant pour un certain public et pour la postérité à la fin du règne de Louis XIII et dans les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV<sup>18</sup>». En tout, donc, une tranche d'une cinquantaine d'années, d'autant plus consistante que les théories initiales ont eu une portée durable et que les pièces ont été fréquemment reprises au fil des ans. Il est bien entendu que l'influence du classicisme va au delà du XVII<sup>e</sup> siècle : le théâtre tragique et, à plusieurs égards, le théâtre comique de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle demeurent tributaires des formules des Corneille, Racine et Molière. Je limiterai

---

<sup>17</sup>Delphine Denis, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 123; souligné par l'auteure.

<sup>18</sup>Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris, Nizet, 1965 [1933], p. 33.



cependant mon corpus d'œuvres dramatiques à la période 1660-1690, qui est celle où l'esprit du classicisme concorde le plus nettement avec ses réalisations. Outre Corneille, Racine et Molière, cela inclut des auteurs que la postérité n'a pas reconnu comme classiques mais que, de leur temps, on considérait susceptibles de devenir tels : Thomas Corneille, Quinault, Pradon, Donneau de Visé, etc.

Enfin, peu importe l'exactitude des termes, les limites du classicisme demeurent de toute manière difficiles à définir : tel écrivain dit classique, Pierre Corneille par exemple, ne respecte guère les règles; tel écrivain dit baroque, Guez de Balzac entre autres, contribue à les élaborer. C'est particulièrement vrai dans le genre dramatique, où un code d'écriture «classique», fondé sur la vraisemblance et sur la bienséance, le dispute à un code de représentation «baroque», non moins réglé peut-être, mais dans le sens de l'emphase, voire de la démesure. Cette bipolarité peut opérer au sein du texte dramatique lui-même, baroque dans son détail, mais classique dans sa conception d'ensemble<sup>19</sup>. Le constat vaut aussi pour la déclamation théâtrale, qu'on peut considérer tout à fait légitimement comme une manifestation de la «parole baroque<sup>20</sup>»; en raison des principes de périodisation évoqués plus haut, je me permets néanmoins de la qualifier, elle aussi, de «classique».

---

<sup>19</sup>C'est ce que soutient, entre autres, François Regnault : «les détails d'une tragédie, ses images et ses figures [...] peuvent être empruntés à l'imaginaire maniériste ou baroque [...]. Il ne faut donc pas exclure qu'il y ait, chez Corneille, indépendamment même de ses tragi-comédies d'inspiration pastorale, des pans, des phases, des figures, des retours à la technique baroque, et parfois chez Racine, à la naissance de l'opéra, et notamment dans *Phèdre*, des citations baroquisantes. Mais de tels éléments se trouvent impérieusement subordonnés aux principes classiques qui les admettent ou les tolèrent» (*La Doctrine inouïe : dix leçons sur le théâtre classique*, Paris, Hatier (Brèves Littérature), 1996, p. 171-172).

<sup>20</sup>Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer (Texte et voix), 2001.

### 3. La lettre et la voix<sup>21</sup>

Dans le même temps que les auteurs dramatiques composent les œuvres qui deviendront classiques, les comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle développent un art consommé de la déclamation théâtrale qui atteint aussi son apogée dans les années 1660-1690. Bien qu'il comporte une importante dimension gestuelle, cet art est essentiellement un art vocal. Les contraintes scéniques de l'époque en constituent une explication non négligeable : les exigences du décor en perspective (sur toile de fond ou sur plan incliné) réduisent l'espace de jeu des acteurs à une étroite avant-scène qui limite singulièrement leurs possibilités de mouvement; à cela s'ajoutent, pour les tragédiens, la lourdeur hiératique des costumes et la rigidité des maquillages qui ne leur laissent de souplesse expressive que dans la voix. Par ailleurs, l'engouement pour l'opéra a certainement participé au développement des compétences vocales au théâtre : les personnages de la tragédie et de l'opéra sont en effet les mêmes (rois, reines, héros, traîtres), et la typologie vocale en vigueur sur la scène lyrique a sans doute contribué à fixer celle de la scène dramatique. Mais la prévalence de la voix au théâtre s'explique principalement par l'emprise de la rhétorique sur la culture du XVII<sup>e</sup> siècle : la quatrième partie de la rhétorique, l'*actio*, qui concerne la performance orale du discours, présente en effet le geste comme secondaire et subordonné à la voix. La déclamation théâtrale participe ainsi de la fascination générale de l'âge classique pour le pouvoir persuasif de la voix.

D'après les témoignages contemporains qui nous sont parvenus, la déclamation des comédiens classiques était «une espèce de chant<sup>22</sup>» où les

---

<sup>21</sup>Cet intertitre se veut un respectueux hommage à l'inspirant ouvrage de Paul Zumthor auquel cette thèse doit beaucoup.

voix particulièrement «touchantes» d'Armande Béjart, Michel Baron, et surtout de l'égérie de Racine, Marie Desmares dite la Champmeslé, faisaient merveille. Bien que fascinantes, ces appréciations s'avèrent cependant désespérément vagues sur ce que pouvait être la technique vocale à la base de ce «chant». Au contraire de l'art d'une Sarah Bernhardt qui, pour déconcertant qu'il soit, nous demeure audible par la grâce des techniques d'enregistrement, l'art de la déclamation classique semble disparu à jamais avec les comédiens qui en ont emporté le secret. Or, il n'en est rien : la déclamation classique subsiste non seulement dans les préceptes de plusieurs traités de l'époque, mais aussi dans les textes dramatiques eux-mêmes, qui furent écrits en fonction de cet art et qui comportent par le fait même de nombreuses indications relatives à la déclamation.

Il est vrai que la plupart des traités ne permettent de saisir la déclamation théâtrale qu'en creux, dans son rapport à d'autres arts vocaux. Au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la rhétorique qui, à travers les théories de l'*actio*, constitue le principal accès aux règles de la déclamation théâtrale. Pour la *pronuntiatio* oratoire, on retiendra particulièrement deux traités : le *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* de Michel Le Faucheur (1657) et la *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* de René Bary (1679). Certains préceptes de déclamation théâtrale peuvent aussi se déduire des manuels de chant, les plus instructifs à cet égard étant *L'Art de bien chanter* de Bénigne de Bacilly (1679) et, passablement plus tard, *L'Art du chant* de Jean-Antoine Bérard (1755). Enfin, le début du XVIII<sup>e</sup> siècle voit paraître un certain nombre de traités «pluridisciplinaires» révélateurs de l'état de la déclamation théâtrale à la fin de l'âge classique :

---

<sup>22</sup>Anonyme, «Sur la musique», dans *Entretiens galants*, Paris, Joseph Ribou, 1681, p. 90.

les *Réflexions sur l'art de parler en public* de Jean Poisson (1717) et les *Pensées sur la déclamation* de Louis (Luigi) Riccoboni (1738) théorisent explicitement à la fois la prononciation oratoire et la déclamation théâtrale, tandis que l'important *Traité du récitatif* de Grimarest (1707) couvre tout le spectre des arts publics de la voix : lecture, rhétorique, théâtre, chant. À ces textes spécialisés, il faut aussi ajouter de nombreux ouvrages plus généraux sur la rhétorique, la grammaire, la versification, le théâtre, l'opéra et la musique qui, tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, fournissent çà et là des indications explicites ou implicites sur la déclamation<sup>23</sup>. Bien que fragmentaires et éparses, ces sources théoriques et critiques plus ou moins contemporaines des comédiens classiques permettent de se faire une idée relativement précise de ce que pouvait être leur art.

Il faut admettre d'emblée que les traités ne seront jamais que des médiations : ils ne peuvent restituer l'état réel d'une représentation à l'Hôtel de Bourgogne. Mais s'ils ne donnent pas à ouïr la voix des comédiens, ils la donnent tout au moins à «entendre» au sens de l'époque, c'est-à-dire à la comprendre telle que les contemporains la comprenaient. Ils sont au plus près du phénomène, tant chronologiquement que culturellement, plus près même, peut-être, que ne l'est de Sarah Bernhardt l'enregistrement qui préserve sa voix depuis plus d'un siècle. Car ce qui se révèle explicitement, de lui-même, dans les traités des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, c'est un état de pensée, une perception culturelle de la voix, tandis qu'un enregistrement de

---

<sup>23</sup>Par exemple, *La Rhétorique ou l'Art de bien parler* du P. Lamy (1676), *La Versification française* de Richelet (1671), les *Remarques sur la langue française* de Vaugelas (1647), *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française* de Hindret (1687), la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657), les *Idées des spectacles anciens et nouveaux* de l'abbé de Pure (1668), *Le Théâtre français* de Chappuzeau (1674), *Sur les opéras* de Saint-Évremond (1677), le *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* de Ragueneau (1702), la *Comparaison de la musique française et de la musique italienne* de Le Cerf de la Viéville (1704).

la voix de Sarah Bernhardt ne convoque qu'une performance singulière et, qui plus est, dénaturée par les lacunes d'une technique primitive (monophonie, distorsion, grésillements, etc.). Pour entendre véritablement la Divine, il faudrait non seulement écouter sa voix gravée sur microsillon, mais aussi et peut-être surtout lire ce que ses contemporains en ont dit en regard de leur propre horizon d'attente. Ainsi, pour saisir adéquatement les principes de la déclamation classique, il s'agirait moins de chercher à reconstituer une ou des interprétations particulières que de tenter de définir la poétique vocale à laquelle elles participaient.

Cette idée n'est pas sans rapport avec celles qui, depuis une cinquantaine d'années, président à la recherche sur l'interprétation de la musique ancienne, notamment, pour le siècle qui nous intéresse, de la musique baroque. Les meilleurs artisans du renouveau de la musique baroque l'affirment : nul ne peut prétendre à une véritable authenticité d'interprétation. Il n'en demeure pas moins que l'étude des témoignages, des partitions et des instruments d'époque leur a permis de redécouvrir une technique de jeu et une palette de sonorités qu'un siècle d'esthétique romantique avait vouées à l'oubli. La même méthode vaut pour l'étude du théâtre classique. Si l'«instrument» de la scène classique, l'acteur, est mort et enterré depuis longtemps, les deux autres sources d'information demeurent : les textes théoriques qui, on l'a vu, sont nombreux, mais surtout les «partitions», et non des moindres : tragédies de Corneille et de Racine, comédies de Molière, etc.

C'est là, je crois, que réside le véritable intérêt de l'étude de la déclamation classique : dans la redécouverte des textes dramatiques eux-

mêmes. Pour s'en convaincre, il suffit de convoquer cette évidence martelée par les théoriciens actuels du théâtre : un dialogue de théâtre est écrit pour être dit. Il est constitué de répliques dites par des personnages et que diront sur scène les acteurs qui interpréteront ces personnages. *Dire* est à comprendre ici en son sens premier : émettre les sons d'un langage, les projeter hors de soi. Et comment projeter ces sons, ce langage? Par quel moyen? Par la voix. D'où cette autre évidence, qui dissimulée sous la première la fonde : le dialogue de théâtre est écrit pour être vocalisé, c'est-à-dire émis vocalement, mis en voix. De là à postuler que le souci de sa vocalisation influe sur les modalités mêmes de l'écriture du dialogue dramatique il n'y a qu'un pas qui, dans le cas du théâtre classique, ne demande qu'à être franchi et même, devrait-on ajouter, exige de l'être.

En effet, compte tenu de la fonction primordiale de la voix dans le système de la représentation classique, il apparaît tout à fait plausible que les auteurs dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle, imprégnés de culture rhétorique, conscients des contraintes et des codes scéniques de leur temps, et travaillant avant tout sur commande, aient conçu leurs textes dans une perspective essentiellement vocale. La quasi absence de didascalies externes dans les textes ne doit pas nous abuser : l'essentiel des didascalies de la dramaturgie classique est de type interne (que ce soit d'ailleurs pour la voix, le geste, la mimique ou le mouvement), et c'est donc au sein du dialogue que l'on doit pouvoir trouver les indications vocales imaginées par l'auteur. Les traités de l'époque le confirment : la prononciation à voix haute de tout texte destiné à être présenté en public, qu'il s'agisse d'un discours oratoire ou d'un dialogue de théâtre, doit prendre en compte les marques vocales qui s'y trouvent, afin de pouvoir «donner à l'ouvrage d'un Auteur

l'esprit, ou l'*action qu'il y a voulu mettre*<sup>24</sup>». En amont, lors de la rédaction du discours ou du dialogue, l'auteur aurait donc inscrit dans son texte des marques vocales repérables et décodables par son lecteur. Certaines demeurent évidentes même aux yeux d'un lecteur moderne, lorsque par exemple, dans une réplique, un personnage affirme parler doucement, ou encore s'étonne du cri soudain d'un autre. Mais la majorité des didascalies vocales internes du théâtre classique relèvent d'un code que nous ne (re)connaissons plus : celui de la *pronuntiatio* oratoire.

Dans sa thèse, Sabine Chaouche a étudié l'inscription textuelle de ce code sous l'angle de la ponctuation, dans le but de déterminer l'impact de celle-ci sur le rythme et le mélisme de la déclamation. Du point de vue de la poétique textuelle, il apparaît cependant beaucoup plus fécond de procéder à l'inverse, en évaluant l'incidence de la *pronuntiatio* sur le processus de composition scripturale. Il faut pour cela partir des traités, qui ont notamment pour fonction d'aider l'apprenti comédien ou orateur à identifier les marques vocales contenues dans les textes. Or, à la lecture des traités, on constate que le code de la *pronuntiatio* opère à tous les niveaux : sur les plans du contenu, de la structure et du style ou, pour reprendre les termes de l'art oratoire, sur les plans de l'invention, de la disposition et de l'élocution. Une réplique écrite selon les règles de l'art pourrait donc être truffée de marques relatives au code de la *pronuntiatio*, et constituerait en quelque sorte l'équivalent oratoire de ce que Paul Zumthor a appelé, dans un tout autre contexte et pour un tout autre corpus, un «indice d'oralité<sup>25</sup>». Il suffit de relire

---

<sup>24</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 41; je souligne. Le terme d'action désigne ici l'action oratoire, c'est-à-dire l'usage de la voix et du geste.

<sup>25</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983. Je reviens longuement sur les théories de Zumthor dans la section 1.5.

les textes du répertoire à la lumière des préceptes de déclamation contenus dans les traités pour constater que tel est le cas, notamment sur le plan de leur microstructure (lexique, ponctuation, figures de style), mais aussi sur le plan macrostructurel des sujets et des passions, voire des caractères des personnages.

Les manifestations du code de la *pronuntiatio* à même la lettre des œuvres dramatiques confirme donc l'existence d'une vocalité intrinsèque au texte de théâtre classique. Le repérage des indices d'oralité dans les textes dramatiques présente en outre l'avantage de mettre à l'épreuve la poétique de déclamation toute théorique exposée dans les traités. En effet, les auteurs dramatiques sont au plus près de la pratique scénique de leur temps : ils font d'ailleurs souvent office de metteurs en scène de leurs pièces, accordant un soin minutieux au travail de la déclamation<sup>26</sup>. On peut donc considérer les textes dramatiques classiques comme le point d'articulation et, selon les cas, de friction entre les idéaux théoriques et la pratique vocale effective des comédiens<sup>27</sup>. La présence ou l'absence de certains indices d'oralité dans les œuvres permettrait de vérifier ce qui de la théorie subsistait dans la pratique des auteurs et, partant, dans la déclamation concrète de telle ou telle de leurs pièces. On ne peut donc plus soutenir avec François Regnault qu'il nous manque, pour la diction du théâtre classique, «une partition qui n'exista jamais<sup>28</sup>» : la partition est là, c'est le texte, et le code de son interprétation est

---

<sup>26</sup> Ainsi «Mr. Racine, qui était l'homme qui recitoit le mieux, mettoit [ses acteurs] dans toute la délicatesse de l'action» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 78); cette «délicatesse» relève du registre de la galanterie.

<sup>27</sup> À cet égard, certains textes écrits par des comédiens du XVIII<sup>e</sup> siècle éclairent tant leur pratique que la pratique antérieure, par exemple les *Pensées sur la déclamation* (1738), œuvre du célèbre comédien italien Louis Riccoboni, qui a beaucoup réfléchi sur le théâtre de son époque.

<sup>28</sup> Regnault, *La Doctrine inouïe*, p. 177.



là aussi, c'est celui de la prononciation oratoire, consigné dans les traités de l'époque<sup>29</sup>.

En conclusion, il apparaît donc possible de définir la poétique vocale des textes dramatiques classiques à partir des critères d'appréciation qui leur sont contemporains : ceux de la *pronuntiatio* oratoire<sup>30</sup>. Le présent travail s'attache à en dégager les traits dominants, en relevant d'abord les principes de déclamation communs à l'ensemble des traités, puis en les mettant en lien avec les indices d'oralité relevés dans les œuvres, afin de définir les constantes d'une poétique vocale générale de la dramaturgie classique. À cet égard, deux types de traitement des sources étaient envisageables : une présentation synthétique des principes et de leurs mises en application, avec pour résultat une vision globale, certes, mais tendant à la généralité, voire à la banalité, ou une reconstitution détaillée qui, en donnant la parole aux textes, permettait d'entrer dans leur propre logique. La seconde solution s'est imposée, d'abord comme principe méthodologique, puis comme principe même de structuration de la preuve historique. Conçue comme un dialogue avec les textes, mais aussi des textes entre eux, l'analyse fait donc une grande part aux citations, la confrontation et la comparaison directes des sources permettant de mieux saisir, à mon avis, les ressemblances et les différences qui se jouent souvent dans le détail d'un commentaire ou d'une critique. En outre, la majorité des sources étant difficiles d'accès, il

---

<sup>29</sup>Que ce code nous soit parvenu sous forme partielle, tronquée, voire simpliste n'empêche pas que plusieurs de ses procédés demeurent parfaitement reproductibles.

<sup>30</sup>Cet ancrage historique permet d'éviter les écueils qui guettent, notamment, les études raciniennes, que ce soit le flou impressionniste de la phonostylistique (Mesnard) ou, à l'inverse, la rigueur utilitariste de la pragmatique (Ubersfeld) : pour intéressants qu'ils soient, les présupposés analytiques de ces méthodes modernes ne furent pas ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, et ne sauraient donc concerner la composition et la déclamation classiques que de très loin.

apparaissait d'autant plus important d'en relayer le plus de passages pertinents possible aux praticiens et aux chercheurs<sup>31</sup>.

Les pages qui suivent visent donc à démontrer que les textes dramatiques classiques sont informés par une poétique de la déclamation théâtrale fondée essentiellement sur la tradition de la prononciation oratoire. Après un bref rappel des principales études sur la dramaturgie classique, le premier chapitre pose les prémisses méthodologiques qui permettent de conclure à une écriture théâtrale vocale, en rappelant d'abord les liens étroits entre auteurs et comédiens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, puis en considérant les présupposés qui fondent la nature scénique, éloquente et orale du théâtre classique et déterminent ainsi sa fonction socio-culturelle. Le second chapitre, consacré à l'accent oratoire au XVII<sup>e</sup> siècle, permet de cerner les principes esthétiques et éthiques de la déclamation théâtrale dans ses manifestations tant vocales que scripturales. Enfin, le troisième et dernier chapitre s'appuie sur ces principes pour définir le système poétique général de la voix dans le théâtre classique et l'illustrer à l'aide d'exemples ciblés, posant ainsi les bases nécessaires à l'éventuelle étude ultérieure d'une poétique vocale de la variante et de l'écart.

---

<sup>31</sup>Certaines de ces sources sont maintenant disponibles dans l'édition critique de Sabine Chaouche, *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion (Sources classiques), 2001; pour ce qui est des traités de rhétorique, Chaouche n'en reproduit cependant que les théories de l'*actio*, coupées de leur lien avec les sections sur l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*.

## Chapitre 1 : Une écriture vocale

À lire les études de George Williamson sur la prose anglaise du XVII<sup>e</sup>, on éprouve la même joie intellectuelle qu'à lire les travaux des musicologues reconstituant, à la lumière des traités de théorie musicale du temps, la manière dont était jouée et perçue la musique d'autrefois. On ne voit pas pourquoi les œuvres littéraires ne bénéficieraient pas des mêmes soins : il est au fond aussi étrange de lire – et d'interpréter – des tragédies comme celles de Corneille à la lumière d'une esthétique non-critique, post-romantique ou brechtienne, que d'interpréter des pièces de François Couperin sur un piano et selon une technique apprise pour jouer du Chopin ou du Ravel.

Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 13.

### 1.1 État des lieux

Le XVII<sup>e</sup> siècle est une période faste pour l'art du théâtre en France, en raison de la conjonction favorable de facteurs politiques et artistiques. Plus que toute autre discipline, sa nature spectaculaire et immédiatement accessible fait de l'art dramatique un instrument privilégié de promotion idéologique, rapidement officialisé et subventionné à cette fin par le pouvoir royal. L'ordonnance de 1641, qui réhabilite la position sociale et morale des comédiens, marque le coup d'envoi de ce nouveau statut.

Comme le pouvoir, l'activité dramatique se concentre dans la capitale. C'est là qu'apparaissent les premiers grands textes du répertoire, dans une production dominée par la bientôt classique triade des Corneille, Racine, Molière. Sur cette production textuelle, les travaux critiques abondent. Mais l'histoire du théâtre de l'époque est aussi caractérisée par le développement d'un véritable art du comédien, beaucoup moins étudié en raison, d'une part, de la rareté et de la fragmentation des sources, mais aussi, d'autre part, de la

cristallisation de la recherche littéraire sur les textes dramatiques plutôt que sur leur représentation.

Les travaux fondateurs de Henry C. Lancaster ou d'Antoine Adam, ainsi que les études plus spécifiquement ciblées de René Bray, Christian Delmas ou Gabriel Conesa<sup>1</sup>, considèrent en effet le texte dramatique dans une perspective autonome, indépendante de sa réalisation scénique. Bien que certaines contributions, telles *La Dramaturgie classique en France* de Jacques Scherer et *La Tragédie classique en France* de Jacques Truchet<sup>2</sup>, établissent des liens entre texte et représentation, elles le font toujours sur un mode accessoire et généralement anecdotique : ce n'est visiblement pas leur objet. Parallèlement à ces approches littéraires des textes, on retrouve un certain nombre d'études consacrées spécifiquement aux aspects scéniques du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle : la mise en scène, les comédiens, les troupes, les publics<sup>3</sup>. Dans la quantité d'ouvrages publiés sur le théâtre de cette époque, texte et représentation apparaissent donc comme des objets d'étude distincts, dont le lien manifeste se passe de commentaires, et dont l'intérêt pour l'analyste réside dans leur spécificité plutôt que dans leur interaction.

Pour peu qu'on la replace dans une perspective plus large, cette division épistémologique apparaît comme un non-sens, voire un contresens,

---

<sup>1</sup>Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, John Hopkins Press, 1929-1942, 5 vol.; Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions mondiales, 1962 [1948-1956], 5 vol.; René Bray, *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1966; Christian Delmas, *La Tragédie à l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994; Gabriel Conesa, *La Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995.

<sup>2</sup>Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950; Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1989 [1975].

<sup>3</sup>Voir notamment, de Sophie-Wilma Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1976 [1933], *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958, 2 vol., *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 vol.

que le présent travail cherche à corriger. Il m'apparaît en effet essentiel que l'analyse poétique des textes classiques prenne en compte leurs modalités d'actualisation — dans le cas des pièces de théâtre, leur code de représentation —, puisque ce sont ces modalités, historiquement marquées, qui déterminent à la fois le système d'écriture des auteurs et les effets esthétiques produits sur le public. S'inscrivant dans la longue série des études sur la dramaturgie classique en France, le présent travail consiste donc à repenser la poétique du texte de théâtre sous l'angle des exigences de la représentation, à partir de son principal support scénique : la voix.

Ainsi, à l'égard du répertoire dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement de sa phase dite classique (1660-1690), les études littéraires ne peuvent faire l'économie de l'art du comédien. L'analyse conjointe de traités de l'époque, appuyée par des témoignages d'auteurs, d'acteurs et de spectateurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, prouve en effet que l'écriture des textes dramatiques procédait inévitablement de l'exigence de leur énonciation scénique. Occupés à 95% par le dialogue des personnages, ils sont essentiellement conçus en fonction de l'art suprême du comédien, la déclamation. La mise en voix apparaît ainsi comme un élément incontournable de leur poétique. Cette affirmation se fonde, d'une part, sur les rapports d'étroite collaboration entre auteurs et comédiens et, d'autre part, sur la nature même du genre dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle.

## 1.2 Auteurs et comédiens

À l'aube du règne de Louis XIV, outre les Comédiens-Italiens, on retrouve à Paris trois compagnies françaises fixes installées dans des salles spécialisées : les «Grands Comédiens» à l'Hôtel de Bourgogne, la «Troupe du Roi» au Théâtre du Marais et la dernière venue, la «Troupe de Monsieur», au Palais-Royal.

La cohabitation ne fut certes pas pacifique : coups bas et cabales émaillent la vie théâtrale parisienne. La défection de comédiens et d'auteurs d'une troupe à l'autre en témoigne : ainsi Floridor, en 1647, quitte le Théâtre du Marais dont il était non seulement l'un des meilleurs interprètes mais aussi le chef, pour prendre la direction de l'Hôtel de Bourgogne, entraînant avec lui l'auteur attiré de la maison, Pierre Corneille. Par ailleurs, les accusations de plagiat abondent : de nombreuses créations sont doublées à peine quelques jours plus tard par des œuvres rivales, telles en 1635 la *Cléopâtre* de Benserade, talonnée de près par celle de Mairet ou, trente-cinq ans plus tard, la *Bérénice* de Racine, dont la première représentation précéda d'une semaine celle du *Tite et Bérénice* de Corneille. À cela il faut ajouter les nombreuses interventions royales, qui modifient l'organisation des troupes et la répartition des privilèges.

Cette rude concurrence s'avère cependant stimulante sur le plan de l'interprétation théâtrale : d'une compagnie à l'autre, les acteurs doivent rivaliser de talent et de virtuosité pour attirer le public. Ainsi se développe une expertise acquise au contact des autres acteurs, camarades ou rivaux, du public, ainsi qu'au fil de la fréquentation des auteurs et de leurs textes. On se compare, on se conspue, en fonction de critères qui composent ce qu'il faut

bien appeler un nouvel art du comédien. Sujet aux innovations et aux explorations dans la première moitié du siècle, cet art est déjà fixé en tradition dans la seconde. Il repose sur un code d'interprétation vocale et gestuelle assez strict, fondé sur l'esthétique idéalisante de la Belle Nature. Les grands acteurs du siècle en deviennent les références obligées : pour la tragédie, Floridor, Montfleury, la Champmeslé à l'Hôtel de Bourgogne, Mondory au Marais, Baron au Palais-Royal; pour la comédie, à l'Hôtel de Bourgogne, Poisson, au Marais, Jodelet et au Palais-Royal, bien évidemment, Molière.

Par ailleurs, la concurrence oblige à la spécialisation des compétences. Bien que les acteurs se fassent un point d'honneur de diversifier leurs «emplois», notamment de réussir également dans les rôles tragiques et comiques, chacune des troupes cherche à conquérir un créneau spécifique. La plus ancienne, l'Hôtel de Bourgogne, se spécialise rapidement dans le répertoire tragique; le Théâtre du Marais, à la suite de nombreuses déconvenues, se réoriente vers le théâtre à machines; quant aux comédiens du Palais-Royal, ils investissent le champ de la comédie sous l'égide de Molière. Cette spécialisation relative se répercute sur la teneur du travail dramatique des troupes en ce qu'elle affecte, d'une part, la nature des textes qui leur sont destinés et, d'autre part, les modalités de déclamation de ces textes.

En effet, plusieurs auteurs dramatiques sont étroitement affiliés à l'une ou l'autre compagnie. Non seulement ils connaissent mais, bien souvent, ils déterminent la distribution des pièces qu'ils écrivent : «à Paris, quand l'auteur connoist la force et le talent de chacun (ce qu'il est bon qu'il sçache pour

prendre mieux ses mesures), les comédiens se déchargent sur lui avec plaisir de la distribution des rôles<sup>4</sup>». Ainsi, Pierre Corneille fournit le Théâtre du Marais en comédies et en tragédies de 1629 à 1647; durant quelque vingt ans, il écrit donc pour des comédiens dont il connaît les talents et les ressources et on peut supposer qu'il en tient compte, du moins pour l'élaboration des principaux rôles de ses pièces, tel celui de Rodrigue, destiné à Mondory, le plus réputé tragédien de l'époque. De même, Racine composa la majorité de ses grands rôles féminins pour la Champmeslé, célèbre tragédienne de l'Hôtel de Bourgogne<sup>5</sup>. Dans le répertoire comique, le phénomène est accentué par le fait que la majorité des auteurs sont aussi, comme Molière, acteurs au sein de la troupe : Chevalier au Théâtre du Marais, Champmeslé et Poisson à l'Hôtel de Bourgogne, Hauteroche à l'un, puis à l'autre. Ainsi, en écrivant pour une troupe et des comédiens spécifiques que la loi de la concurrence force à se singulariser, les auteurs participent inévitablement à l'affirmation d'une esthétique d'interprétation particulière qui, en retour, ne peut que conditionner leur mode d'écriture. La spécialisation relative des troupes entraîne donc la spécialisation relative des textes dramatiques qui leur sont destinés<sup>6</sup>.

Par ailleurs, qu'ils soient comédiens ou non, les auteurs assistent souvent aux répétitions, assumant dans certains cas une partie de la

---

<sup>4</sup>Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'aujourd'hui (Les Introuvables), 1985 [1674], p. 61.

<sup>5</sup>M<sup>me</sup> de Sévigné à M<sup>me</sup> de Grignan, le 16 mars 1672, à propos de *Bajazet* : «Racine fait des comédies pour la Champmeslé : ce n'est pas pour les siècles à venir» (*Lettres*, Gérard Gailly éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1953, I, p. 498).

<sup>6</sup>Ces conditions de production du texte dramatique déterminent ce qu'Anne Ubersfeld, reprenant la formule de Julia Kristeva, appelle un géno-texte, «antérieur à la fois au texte écrit et à la première représentation, et où le code théâtral du temps, les conditions d'émission du message, c'est-à-dire le canal prévu, jouent le rôle de matrice textuelle "informant" le texte» (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 2, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 15).



direction d'acteurs; l'exemple le plus célèbre est celui de Racine, qui faisait répéter leurs rôles à la Du Parc et à la Champmeslé jusqu'à ce qu'il en obtienne les intonations voulues. Même en admettant qu'un auteur ne tienne aucun compte des possibles modalités d'interprétation de son texte, il n'en demeure pas moins que celui-ci sera créé par l'une ou l'autre des trois troupes parisiennes. Il sera donc présenté à la manière de cette troupe : mis en voix, en gestes, en scène selon les ressources et les compétences des comédiens. Cette première interprétation parisienne demeurera intimement liée à la pièce; en cas de succès, elle deviendra même la référence pour les productions futures. Elle détermine aussi les chances d'édition de la pièce : en cas d'échec à la représentation, celles-ci sont quasi nulles.

Ainsi, l'expertise développée par les troupes parisiennes du XVII<sup>e</sup> siècle permet de comprendre non seulement le travail des acteurs mais aussi celui des auteurs dramatiques. Écrits dans le cadre général du code interprétatif de la Belle Nature, adaptés aux compétences d'une troupe spécifique, les textes dramatiques témoignent de l'art du comédien de l'époque. Ils en découlent et y contribuent, ils en contiennent les traces et les prémisses. Fondé essentiellement sur le potentiel spectaculaire du texte, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle relève davantage d'un genre scénique que d'un genre littéraire.

## 1.3 Un genre scénique

### 1.3.1 Texte et représentation

Les discussions sur la véritable nature, scénique ou littéraire, du genre dramatique ne sont pas nouvelles au sein des études littéraires. Le texte de théâtre est bien là qui se laisse appréhender comme objet littéraire, publié, réédité, lu, étudié et consulté pour référence. Cependant, même à la lecture, la finalité scénique de l'œuvre dramatique affleure en raison de sa structure particulière, mélange de dialogues et de didascalies. De façon générale, les études littéraires font plus ou moins abstraction de cette finalité pour mieux étudier les contenus textuels des œuvres : exégèses de type thématique, stylistique, etc.

Or, depuis une trentaine d'années, il devient de plus en plus difficile d'évacuer la finalité scénique des textes, et ce grâce au développement d'une discipline nouvelle, la théâtreologie, qui, en même temps qu'elle étudiait le théâtre comme genre scénique, a conduit ses théoriciens<sup>7</sup> à s'interroger sur le processus de passage du texte à la représentation. Ils ont révélé le double statut du genre dramatique, à la fois littéraire et scénique : contrairement aux textes relevant des autres genres littéraires, le texte dramatique contient en sa forme même le présupposé d'une représentation scénique. Cette forme est constituée de deux éléments : d'une part, des didascalies qui renvoient explicitement à une concrétisation scénique (indications de décor, de déplacements, etc.), d'autre part, un dialogue qui constitue ordinairement la majeure partie du texte. Ainsi, dans son écriture

---

<sup>7</sup>Notamment Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1 et 2 (Paris, Éditions sociales, 1982 [1977] et 1981), et Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985 [1980].

même, le texte dramatique suppose et généralement propose un contexte de représentation, tant par sa forme dialogique que par l'insertion de didascalies relatives aux intonations, aux gestes, aux déplacements, aux décors.

Sur le plan de l'énonciation, le texte dramatique se présente donc comme un discours direct (dialogue) mis en scène par des indications contextuelles (didascalies). Il est

un simulacre d'oralité constante [...] où toute phrase est une intention d'acte, inséré dans le projet scénique et spectaculaire, projet appelant voix, espace, temporalité réelle et fictive, corps et décors — fût-ce le vide ou le mur nu —, appelant pour les mots une reprise en charge mimétique et cathartique, impliquant un public réel et réellement réuni<sup>8</sup>.

La théâtralité du texte dramatique est donc intrinsèque à sa structure.

Partant de ce constat, Anne Ubersfeld circonscrit clairement les rapports entre texte dramatique et représentation scénique et leurs conséquences pour l'écriture et l'analyse du texte dramatique :

Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de «représentativité»; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite. Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. Ajoutons ce point que nous tâcherons de montrer plus tard : il y a dans l'écriture théâtrale, et plus précisément dans ses présupposés, une *spécificité* que nous aurons à cerner, et que l'adaptation d'un texte poétique ou romanesque à la scène est contrainte de donner à ce texte<sup>9</sup>.

Parmi ces présupposés, le plus évident est celui de la réalisation vocale du texte. Il est induit par la forme dialogique, qui répartit entre plusieurs voix (celles des personnages, concrétisées sur scène par celles des acteurs) une succession d'énoncés oraux. Au dialogue s'ajoutent des didascalies ayant pour fonction de moduler la performance vocale des comédiens : «à voix

---

<sup>8</sup>Alain Rey, «Théâtre», dans J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey dir., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 2289.

<sup>9</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 20; souligné par l'auteure.

basse», «criant», «doucement», etc. Les répliques elles-mêmes contiennent d'autres indications vocales, implicites celles-là, et qu'on peut appeler des didascalies vocales internes : la ponctuation (points de suspension, d'exclamation, d'interrogation, etc.), les interjections, les apostrophes, bref, tout ce que la pragmatique mettrait sous les catégories de l'illocutoire et du perlocutoire, sont autant d'indications d'usages particuliers de la voix, auxquelles s'ajoute aussi la structure phonique du texte (rimes, allitérations, répétitions, etc.), dont la mise en évidence relèverait de la fonction poétique du discours selon Jakobson. Tous ces éléments peuvent être considérés comme des «matrices de représentativité» recélant la nature vocale du texte. Ainsi, tant par sa forme générale que par les didascalies spécifiques (internes ou externes) qu'il contient, le texte dramatique porte en lui le présupposé de sa réalisation par la voix humaine.

À cet égard, Jacques Scherer fait figure de précurseur lorsqu'en 1950 il publie sa *Dramaturgie classique en France*. Bien qu'il n'y traite pas nommément de poétique théâtrale, Scherer se penche dans cet ouvrage sur un vaste ensemble de textes théoriques et d'œuvres dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle dans le but d'en dégager ce qu'il appelle «le système de la dramaturgie classique<sup>10</sup>». Ce système résulterait du «perpétuel conflit qui oppose l'auteur à son public<sup>11</sup>», et ce à trois niveaux : les traditions littéraires (personnages, action, structure, formes verbales), qui apparaissent comme le facteur constitutif le plus important; les règles (unités, bienséances), moins importantes et généralement «surfaites»; et enfin «la considération concrète de l'édifice théâtral et de son public», c'est-à-dire les exigences de la

---

<sup>10</sup>Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 10.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 432.

représentation (acteurs, salles, jeu, mise en scène), qui permettent d'expliquer de nombreux aspects du travail de l'auteur dramatique<sup>12</sup>. Il affirme en particulier que «[l']influence de la mise en scène sur la dramaturgie est [...] le premier problème que doit se proposer une étude de la structure externe des pièces de théâtre<sup>13</sup>», c'est à dire de l'unité de lieu, de la forme des actes et des scènes et de certaines formes de l'écriture (stances, quatrain, sentence, etc.). Malgré cette piste ouverte par Scherer, la majorité des contributions ultérieures sur la poétique du texte de théâtre classique se limitent aux deux premiers niveaux (traditions littéraires et règles), négligeant ou refusant d'examiner la part de la représentation.

Cette réticence apparaît d'autant moins justifiable que les théoriciens français du XVII<sup>e</sup> siècle – garants, comme on sait, des traditions littéraires et des règles – étaient parfaitement conscients de l'importance de la représentation : il s'agit même du point d'articulation majeur de leurs réflexions sur le théâtre. La question des rapports entre texte et représentation est en effet au cœur des théories classiques de l'écriture dramatique. Qu'il s'agisse de la typologie des personnages, de la liaison des scènes, des règles aristotéliennes ou de la manière de les contourner, les préceptes élaborés par les théoriciens visent à assurer le succès scénique des textes. D'Aubignac, le principal théoricien du théâtre de la première moitié du siècle, et certainement le plus lu par les écrivains de la génération suivante, souligne clairement qu'une pièce doit être écrite en fonction de sa représentation scénique : «travailler sur l'Action en tant que représentée [...] est du devoir du Poète; mesme est-ce sa principale intention<sup>14</sup>».

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 431-432.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 149.

<sup>14</sup>François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Pierre Martino éd., Paris/Alger, Champion/Carbonel, 1927 [1657], p. 39. Cet «aveu» de l'abbé d'Aubignac suffirait à prouver

### 1.3.2 L'illusion mimétique

La difficulté est d'assurer la crédibilité de cette représentation par une imitation adéquate. Issu de la poétique aristotélicienne, le principe d'imitation régit tous les genres littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle; dès 1630, Jean Chapelain affirme : «Je pose [...] pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite<sup>15</sup>».

Le théâtre, en ce qu'il permet de représenter concrètement paroles et actions aux oreilles et aux yeux des spectateurs, est particulièrement apte à imiter<sup>16</sup>. Il implique une forme de réalisme inaccessible aux autres genres, qui découle précisément du passage du texte à la représentation :

car bien que ce Poëme [...] ne soit en soy, à le prendre précisément, qu'une Image, et partant qu'il ne soit à considerer ordinairement que dans un estre representatif, on doit neantmoins se souvenir qu'il y a de la réalité même dans les choses représentées. Réellement les Acteurs sont veüs et entendus; les vers sont réellement prononcez, et on souffre réellement du plaisir ou de la peine en assistant à ces representations, on y consume un temps veritable qui tient l'esprit des Auditeurs attentifs [sic] durant le cours de certains momens, c'est-à-dire depuis que le Theatre s'ouvre, jusqu'à ce qu'il se ferme<sup>17</sup>.

---

qu'en dépit de l'opinion reçue, qui en fait un traité purement littéraire, sa Pratique tient compte de l'exigence de représentation scénique des textes. Pour d'Aubignac, la représentation prévaut sur la simple lecture : «Le Poëme Dramatique est *fait principalement pour estre représenté* par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils representent auroient pû faire; et aussi pour estre leuës [sic] par des gens qui sans rien voir, ont presentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisoient véritablement de la mesme façon qu'elles sont escrites» (*ibid.*, p. 54; je souligne). De nombreux autres passages témoignent de cet ordre de priorités.

<sup>15</sup>Jean Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», dans *Opuscules critiques*, Alfred E. Hunter éd., Paris, Droz, 1936 [1630], p. 115.

<sup>16</sup>«Le théâtre [...] fait particulière profession d'imiter», affirme Chapelain, qui désigne d'ailleurs le genre dramatique aussi bien sous le terme de «poésie représentative» que de «poésie imitatrice» (Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures» et «Les Sentiments de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du *Cid*», *op. cit.*, p. 119, 168). Sur la question de l'imitation théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle, voir plus particulièrement Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

<sup>17</sup>D'Aubignac, p. 113.

Paraphrasant Aristote, La Mesnardière peut ainsi définir la tragédie comme «la Réprésentation serieuse & magnifique de quelque Action funeste [...]; non pas par le simple discours, mais par *l'imitation réelle* des malheurs, & des souffrances [...]»<sup>18</sup>. Toutefois, les contraintes matérielles de la représentation constituent de multiples obstacles au réalisme de l'imitation : les dimensions de la scène, l'éclairage aux chandelles, la manipulation des décors sont autant de défis à surmonter. À cause de cette conjonction d'indéniables atouts et de non moins indéniables écueils, la question de l'imitation semble se poser avec plus d'acuité au théâtre que dans les autres genres littéraires.

Du coup, les théoriciens du théâtre distinguent deux niveaux dans l'imitation dramatique. Le premier, d'ordre scénique, s'attache au contexte de la représentation. Théorisé surtout par Chapelain, il consiste à réduire au maximum les marques de la «feinte»:

car bien qu'il soit vrai en soi que ce qui se représente soit feint, néanmoins celui qui le regarde ne le doit point regarder comme une chose feinte mais véritable, et à faute de la croire telle pendant la représentation au moins et d'entrer dans tous les sentiments des acteurs comme réellement arrivants, il n'en saurait recevoir le bien que la poésie se propose de lui faire et pour lequel elle est principalement instituée<sup>19</sup>,

c'est-à-dire la purgation des passions. Celle-ci en effet «ne peut opérer que si le spectateur finit par confondre l'image et son modèle<sup>20</sup>». Ainsi, comme en toute imitation, «la figure doit être le plus qu'il se peut semblable en toutes les circonstances à la chose figurée<sup>21</sup>». Au théâtre, la seule manière

<sup>18</sup>Jules Pilet Hippolyte de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1639, p. 8; souligné par moi.

<sup>19</sup>Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 121.

<sup>20</sup>Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 20.

<sup>21</sup>Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 119.

d'approcher cette équivalence est d'assurer le maintien de l'illusion mimétique pendant toute la durée de la représentation. D'où la règle des vingt-quatre heures, qui cherche à rapprocher la durée de l'action de la durée réelle du spectacle, et dont dépend en outre l'unité de lieu, «tout fondé sur ce que [...] l'œil ne peut être persuadé que ce qu'il voit en trois heures et sur un même lieu se soit passé en trois mois plus ou moins et en des lieux différents<sup>22</sup>». Inscrites dans les meilleurs poèmes dramatiques (entendre les plus réguliers), ces unités seront traduites à la scène par un décor unique et par «les distinctions des actes, où le théâtre se rend vide d'acteurs et où l'auditoire est entretenu de musique ou d'intermèdes, [et qui] doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures<sup>23</sup>». Dans le contexte de la représentation, le respect de l'illusion mimétique permet donc d'assurer la vraisemblance nécessaire pour persuader le spectateur de la réalité de l'action à laquelle il assiste<sup>24</sup>.

Le second niveau d'imitation est d'ordre textuel. Théorisé en détail par l'abbé d'Aubignac, il consiste à soumettre le poème dramatique au même critère de crédibilité que n'importe quelle autre œuvre littéraire : la vraisemblance de la fable. À cet égard, le poète dramatique doit faire abstraction des spectateurs : «quand il considère en sa Tragedie l'Histoire véritable ou qu'il suppose estre véritable, il n'a soin que de garder la vraisemblance des choses, et d'en composer toutes les Actions, les Discours, et

<sup>22</sup>Chapelain, «Discours de la poésie représentative (I)», *op. cit.*, p. 128.

<sup>23</sup>Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 122. Voir aussi d'Aubignac, p. 123.

<sup>24</sup>«Pour cela même sont les préceptes qu'ils [les Anciens] nous ont donnés concernant les habitudes des âges et des conditions, l'unité de la fable, sa juste longueur, bref, cette vraisemblance si recommandée et si nécessaire en tout poème, dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité» (Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 116).



les Incidens, comme s'ils estoient veritablement arrivez<sup>25</sup>», «[suivant] en cela la Nature de l'Action comme veritable, où les Spectateurs de la representation n'estoient pas<sup>26</sup>». Indépendante des conditions de la représentation, la «vérité de l'Action Theatrale» se construit dans le texte : elle concerne exclusivement «l'histoire du Poëme Dramatique<sup>27</sup>». Selon d'Aubignac, la plupart des dramaturges de son époque pèchent contre cette exigence, en ce qu'ils tiennent compte du spectateur au détriment de la vérité d'action :

Ainsi dans la verité de l'Histoire un Homme fait un récit nécessaire, cela est bon, car le Spectateur ne le doit pas ignorer; mais [dans le texte de la pièce] cet homme ne pouvoit pas sçavoir ce qu'il conte. Il n'est donc pas vray-semblable qu'il ait fait ce recit<sup>28</sup>.

La seule façon de concilier exigences textuelles et exigences scéniques consiste à fonder tout aménagement nécessaire à la compréhension de la pièce sur «quelque couleur qui dépende de l'Action comme veritable», c'est-à-dire «un motif et une raison apparente [...] pour faire que ces Recits et ces Spectacles soient vraysemblablement arrivez de la sorte<sup>29</sup>». Par exemple :

Un Amant paroist sur le Theatre dans une violente passion, c'est en faveur des Spectateurs; mais il ne peut faire cette plainte dans le lieu representé par le Theatre. La raison veut qu'il soit dans un autre lieu tout different et bien éloigné. Il faut donc chercher une couleur qui l'oblige à se plaindre dans le lieu de la Scene : autrement c'est aller contre la vray-semblance<sup>30</sup>.

Ainsi, bien qu'en apparence les théoriciens distinguent la vraisemblance de la fable de la vraisemblance de sa représentation, ces deux exigences ne s'excluent pas. Au contraire, le respect de la vraisemblance diégétique (au sens genettien du terme) renforce l'illusion mimétique de la représentation.

---

<sup>25</sup>D'Aubignac, p. 38.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 41-42.

Toutes deux obéissent en effet au même objectif : éviter au spectateur de s'interroger sur la crédibilité de ce qui lui est présenté sur scène. À cet égard, les accrocs à la vérité d'action sont autant de «vices» condamnés par Chapelain et d'Aubignac : «il est important en cette matière de théâtre de [ne pas] détourner par la moindre vicieuse circonstance l'attention et la foi que le spectateur doit apporter au spectacle pour en tirer le profit prétendu<sup>31</sup>»; «ce qui doit estre tellement observé que tout ce qui paroist affecté en faveur des Spectateurs, est vitieux<sup>32</sup>». Le travail du texte contribue à préparer l'illusion scénique :

tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils estoient véritablement Roy, et non pas comme estant Bellerose, ou Mondory, comme s'ils estoient dans le Palais d'Horace à Rome, et non pas dans l'Hostel de Bourgogne [sic] à Paris; et comme si personne ne les voyoit et ne les entendoit que ceux qui sont sur le Theatre agissants et comme dans le lieu représenté<sup>33</sup>.

Le poète dramatique doit donc «satisfaire à la représentation et à la vérité de l'Action<sup>34</sup>» dans un esprit non pas de dualité, mais bien de complémentarité. Et puisqu'au théâtre la connaissance de l'action par les spectateurs passe nécessairement par sa représentation, il semble bien que celle-là doive être subordonnée à celle-ci, comme le concède, presque à regrets, l'abbé d'Aubignac : «Je sçay bien que le Poëte ne travaille point sur l'Action comme véritable, sinon en tant qu'elle peut estre représentée<sup>35</sup>».

Malgré leurs quelque trente ans d'intervalle, les théories du poème dramatique de Chapelain et de d'Aubignac sont donc indubitablement orientées sur sa représentation. Toutes deux visent à assurer la qualité de l'imitation scénique par un travail préalable du texte : respect des unités de

---

<sup>31</sup>Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 120.

<sup>32</sup>D'Aubignac, p. 39.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 39.

temps et de lieu chez Chapelain, vraisemblance de l'action chez d'Aubignac. Les deux auteurs ne postulent cependant pas le même type d'implication de la part du spectateur. D'Aubignac souscrit au principe du quatrième mur : «encore que tout cela se fasse et se dise en la presence de deux mille personnes<sup>36</sup>», «les personnages doivent agir et parler [...] comme si personne ne les voyoit et ne les entendoit que ceux qui sont sur le Theatre agissants et comme dans le lieu representé<sup>37</sup>». La qualité de l'illusion théâtrale passe ici par la séparation de la scène et de la salle : la fiction se déroule à huis clos, le public se trouvant en position de voyeur. Tandis que pour Chapelain, le spectateur doit se sentir «présent à l'action du théâtre comme à une véritable action<sup>38</sup>», non pas voyeur mais témoin autorisé : à l'instar du comédien, il est en «séjour à la scène<sup>39</sup>». Ce parti pris d'inclusion qui, selon Chapelain, est celui des Anciens, permet de «faire la même impression sur l'esprit des assistants par l'expression qu'aurait fait la chose exprimée sur ceux qui en auraient vu le véritable succès<sup>40</sup>». Ainsi, pour d'Aubignac, une imitation parfaite tendrait à exclure le spectateur de la sphère de la fiction; pour Chapelain, au contraire, elle tendrait à l'y inclure. Le but, cependant, est le même : produire un effet de réel<sup>41</sup> qui persuadera le spectateur qu'il assiste en direct à une action véritable.

Le succès effectif de ces principes apparaît pour le moins mitigé. L'option de Chapelain pourrait avoir prévalu sur celle de d'Aubignac, si ce

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 38. C'est aussi la leçon de Corneille : «que chacun de ceux qui y [dans la fiction de théâtre] parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre» (*Trois Discours sur le poème dramatique*, Louis Forestier éd., Paris, Sedes, 1963 [1660], p. 147).

<sup>38</sup> Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», p. 116.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>41</sup> J'utilise évidemment l'expression dans un sens différent de celui de Roland Barthes (*Communications*, 11, 1968).

n'est auprès des doctes, du moins auprès d'une partie du public du XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent certaines anecdotes faisant état de spectateurs subjugués par l'intensité du jeu et de l'intrigue au point de ne plus pouvoir distinguer l'univers de la fiction de celui de la représentation, allant jusqu'à intervenir sur scène en faveur de tel ou tel personnage. Cependant, en général, l'attitude du public semble avoir été caractérisée par une nette résistance à la fiction, avec une tendance marquée à en interrompre le cours par des commentaires, positifs ou négatifs, sur la qualité de la représentation.

Comment comprendre la coexistence de ces deux réactions diamétralement opposées et, plus largement, cet apparent écart entre la théorie des textes et la réception du public? Selon Jean-Jacques Roubine, de tels paradoxes révèlent la faille de l'aristotélisme, «incapable de penser l'articulation de la convention et de l'illusion», «incapacité [...] d'autant plus étonnante que l'aristotélisme se montrera, par ailleurs, capable d'intégrer toutes sortes de conventions rattachées, elles, à ce souci de l'embellissement et de la magnificence de la représentation : dialogues versifiés, costumes empanachés et ruisselants d'ornements, visages passés au "blanc", etc.<sup>42</sup>». Le paradoxe se résoud pourtant de lui-même si l'on admet que l'effet de réel recherché par les théoriciens du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle découle précisément de «ce souci de l'embellissement et de la magnificence de la représentation», c'est-à-dire du respect d'une convention inhérente à la doctrine aristotélicienne : celle de la Belle Nature.

---

<sup>42</sup>Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 31. Ce constat d'ordre général procède chez Roubine d'une réflexion sur la dialectique du «représenté» et du «raconté» au théâtre.

### 1.3.3 La convention affichée

Le terme de Belle Nature apparaît d'abord dans la théorie picturale du XVII<sup>e</sup> siècle (Bosse, Félibien, De Piles) avant d'entrer, au tournant du XVIII<sup>e</sup>, dans le discours de la critique littéraire (Longepierre, Perrault). La notion qu'il recouvre est cependant inséparable de la poétique classique dès les années 1640. Tout au long de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et bien avant dans le XVIII<sup>e</sup>, les théoriciens du classicisme postulent en effet que «l'art est choix et correction de la nature<sup>43</sup>». Comme le dit l'abbé Batteux,

[...] si les Arts sont imitateurs de la Nature; ce doit être une imitation sage & éclairée qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation, où on voit la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit<sup>44</sup>.

L'imitation artistique consiste donc en une représentation idéalisée de la réalité. Il s'agit de corriger les imperfections inhérentes au modèle réel par la perfection d'un modèle idéal :

Quand un bon peintre ou un bon sculpteur se servent d'un modèle qu'ils ont devant eux, d'un homme fort bien fait ou d'une belle femme, il ne faut pas s'imaginer qu'ils se contentent de copier ce qu'ils voient, ils tâchent d'en attraper la perfection, dont ils remarquent des commencements dans leur modèle; et ils achèvent les choses comme ils croient que la Nature qui ne va jamais jusqu'où elle voudrait aller, avait intention de les faire<sup>45</sup>.

Ainsi, le concept de Belle Nature présuppose «une imperfection, amendable par l'art, des incarnations circonstanciées par lesquelles la nature se manifeste aux sens<sup>46</sup>». La poétique classique cherche à pallier l'«insuffisance esthétique du modèle réel<sup>47</sup>» par un idéal fondé sur les catégories voisines de la vraisemblance, de la bienséance et de la

<sup>43</sup>Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 345.

<sup>44</sup>Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 [1747], p. 45.

<sup>45</sup>Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Paris, Coignard, 1692-1697.

<sup>46</sup>Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, p. 58.

<sup>47</sup>Jules Brody, *Lectures classiques*, Charlottesville, Rockwood Press, 1996.

convenance. Ces catégories impliquent une correction consciente et convenue de la réalité en fonction des critères normatifs de la Belle Nature. Au théâtre, cette correction se manifeste par «la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien<sup>48</sup>».

L'imitation théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle ne relève donc en aucun cas du réalisme au sens où nous l'entendons communément, et encore moins d'un naturalisme scénique semblable à celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La doxa de la vraisemblance exclut de telles notions : elle vise à présenter les choses non pas comme elles sont, mais «comme elles doivent estre<sup>49</sup>». Ainsi, au théâtre comme dans tous les genres littéraires, une bonne imitation consiste à représenter de façon acceptable un modèle qui ne l'est pas nécessairement :

La Scène ne donne point les choses comme elles ont esté, mais comme elles devoient estre, et le Poëte y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux regles de son Art, come fait un Peintre quand il travaille sur un modelle defectueux<sup>50</sup>.

Par exemple, les personnages apparaissant sur scène doivent tenir le rang, utiliser le langage, manifester les mœurs auxquelles on peut vraisemblablement s'attendre :

Quand un Roy parle sur la Scène, il faut qu'il parle en Roy, et c'est la circonstance de la dignité contre laquelle il ne peut rien faire qui soit vray-semblable, s'il n'y avoit quelque autre raison qui dispensast de cette premiere circonstance, comme s'il etoit déguisé<sup>51</sup>.

Qu'importe que, du point de vue de la vérité historique, le roi ait été bègue ou veule : il ne peut vraisemblablement paraître ainsi sur scène. À l'inverse, un

<sup>48</sup>Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans Alain Ménil éd., *Diderot et le théâtre*, 2, *L'Acteur*, Paris, Pocket (Agora, Les Classiques, n° 159), 1995 [~1770], p. 80.

<sup>49</sup>René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, E.-T. Dubois éd., Genève/Paris, Droz/Minard, 1970 [1675], p. 41. L'évolution historique suppléera progressivement l'être au devoir être : «[Corneille] peint les hommes comme ils devraient être, [Racine] les peint tels qu'ils sont» (Jean de La Bruyère, «Des ouvrages de l'esprit», *Les Caractères*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard (Folio), 1975, p. 38).

<sup>50</sup>D'Aubignac, p. 68.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 78.

valet ne peut manifester de grandeur d'âme sans enfreindre la vraisemblance de sa condition. La vraisemblance réside donc dans une imitation conforme aux idées reçues : «l'imitation corrigée par l'opinion : nous sommes au cœur de l'esthétique classique<sup>52</sup>». Elle correspond ainsi à une sorte de vérité générale<sup>53</sup>, celle du «réel corrigé par l'idée<sup>54</sup>».

À cette règle héritée d'Aristote s'ajoute celle de la bienséance, qui y contribue tout en la complétant. Issue de l'*Art poétique* d'Horace, seconde grande source d'inspiration de la théorie littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle, la bienséance consiste à conformer l'œuvre aux critères moraux en vigueur à l'époque de sa production. D'où la nécessité d'adapter les sujets anciens à la sensibilité moderne :

[J]a plainte de celui qui auroit entrepris de tuer un Tyran, et qui seroit surpris sans executer son dessein, ne nous plairoit pas comme aux Athéniens, et nous l'aurois en abomination, au lieu d'avoir quelque compassion de son malheur : parce que vivant dans un Etat monarchique, nous tenons comme sacrée la personne des Roys, quand même ils seroient injustes; au lieu que les Athéniens nourris dans un Gouvernement populaire, condamnoient tous les Souverains, et ne les pouvoient souffrir<sup>55</sup>.

C'est au nom de cette bienséance dite externe qu'on bannit progressivement de la scène française la représentation d'événements sanglants : meurtres, suicides, duels sont relégués en coulisses ou relatés au moyen du récit d'un personnage.

La bienséance préside aussi à l'économie interne de la pièce, principalement aux mœurs et passions des personnages :

---

<sup>52</sup>Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1989 [1975], p. 38; «Synesius a fort bien dit que la Poésie et les autres Arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes» (d'Aubignac, p. 76).

<sup>53</sup>«La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses, où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe» (Rapin, p. 41).

<sup>54</sup>Truchet, p. 35.

<sup>55</sup>D'Aubignac, p. 338-339.

les poètes [...] ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge, son sexe; et appellent bienséance non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce<sup>56</sup>.

Ainsi,

dans la Tragédie, dont les personnages sont presque tous Princes et grandes Dames, les actions en doivent estre plus graves et plus lentes, comme elles sont plus serieuses. En effet, je croy que personne n'approuveroit de faire aller et venir une Princesse avec la même diligence qu'une Esclave, si ce n'est qu'une violente agitation d'esprit fust cause de ce desordre contre la bien-séance de sa condition<sup>57</sup>.

C'est à cet égard que Corneille semble avoir particulièrement péché aux yeux des théoriciens, qui condamnent à répétition les comportements malséants de ses héroïnes : Pauline, Camille, Chimène<sup>58</sup>. C'est aussi à cet égard que, plus tard, Racine se justifiera de ses modifications à la fable antique : dans *Andromaque*, l'héroïne

ne connaît d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque, ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari, ni un autre fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector<sup>59</sup>.

La bienséance est donc une catégorie morale destinée à conformer aussi bien la fable que sa représentation aux valeurs et aux attentes des spectateurs;

car s'il y a quelque acte ou quelque Scène qui n'ait pas cette conformité de mœurs avec les Spectateurs, ou par le sujet, ou par les sentimens, on verra aussi-tost l'applaudissement cesser, et le dégoût naistre dans leurs ames, sans mesme qu'ils en sçachent la cause<sup>60</sup>.

<sup>56</sup>Chapelain, «Discours de la poésie représentative (II)», *op. cit.*, p. 130.

<sup>57</sup>D'Aubignac, p. 232.

<sup>58</sup>Respectivement dans d'Aubignac, p. 329, 68 et Chapelain, «Les Sentimens de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du *Cid*», *op. cit.*, p. 171-174.

<sup>59</sup>Jean Racine, Seconde préface à *Andromaque*, dans *Théâtre 1*, André Stegmann éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1676], p. 169-170.

<sup>60</sup>D'Aubignac, p. 75. Ainsi s'explique, d'après d'Aubignac, la différence de goût entre la Cour et la ville : «C'est pour cela mesme que nous voyons dans la Cour de France les Tragedies mieux receuës que les Comedies, et que parmy le petit Peuple les Comedies et mesme les Farces et vilaines bouffonneries de nos Theatres sont tenuës plus divertissantes que les Tragedies. Dans ce Royaume les personnes, ou de naissance, ou nourries parmy les Grands, ne s'entretiennent que de sentimens genereux, et ne se portent qu'à de hauts desseins, ou par les mouvements de la vertu, ou par les emportemens de l'ambition; de sorte



Vraisemblance et bienséance participent ainsi d'une même exigence de convenance. La vraisemblance en serait le pôle rationnel, la bienséance le pôle moral : la première garantit l'adhésion du spectateur à la logique de la fiction, la seconde assure son adhésion aux valeurs qui y sont véhiculées. On ne s'étonnera pas que les deux notions soient intimement liées, au point d'être souvent confondues dans les textes de l'époque. Les exemples cités plus haut ressortissent à la fois de la vraisemblance et de la bienséance : si d'Aubignac veut qu'un roi parle en roi, ou qu'une princesse agisse en princesse, c'est parce que ces comportements conviennent au rang des personnages en vertu de considérations à la fois rationnelles et morales<sup>61</sup>.

L'effet de réel au théâtre ne résulte donc pas de la concordance de la représentation avec la réalité, quelle qu'elle soit, mais bien avec l'idée vraisemblable et bienséante qu'on se fait de celle-ci. Dans cette optique, l'imitation théâtrale ne consiste pas en une matérialisation, mais en une idéalisation du réel. Comme le dit Jacques Truchet, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle est fondé sur une «esthétique de l'imitation corrigée par une esthétique des belles idées<sup>62</sup>». On pourrait certes argumenter que le théâtre naturaliste ne matérialise pas davantage la réalité, en ce sens que tout passage à la scène

---

que leur vie a beaucoup de rapport aux representations du Theatre Tragique. Mais la Populace élevée dans la fange, et entretenuë de sentimens et de discours des-honnestes, se trouve fort disposée à recevoir pour bonnes, les mechantes bouffonneries de nos farces, et prend toujours plaisir d'y voir les images de ce qu'elle a accoustumé de dire et de faire» (*ibid.*, p. 74-75).

<sup>61</sup>L'importance relative de la vraisemblance et de la bienséance varie selon les auteurs, et on peut affirmer qu'elle s'inverse au fil de la deuxième moitié du siècle, les mœurs prenant en quelque sorte le pas sur la raison : si pour d'Aubignac la vraisemblance «est la première et la plus fondamentale de toutes les règles» et autorise certaines entorses à la bienséance (une «violente agitation d'esprit» ou un déguisement rendent vraisemblables des comportements autrement inappropriés), pour le P. Rapin, au contraire, la bienséance est «la plus universelle de toutes les règles» : «ce n'est que par la bienséance que la vray-semblance a son effet : tout devient vray-semblable, dès que la bienséance garde son caractère dans toutes ses circonstances» (Rapin, p. 66).

<sup>62</sup>Truchet, p. 40.

implique nécessairement une stylisation, voire une idéalisation. Cependant, là où le théâtre naturaliste cherche à dissimuler les traces de cette idéalisation, le théâtre classique au contraire les affiche comme indispensables à l'effet de réel. Loin de s'en défendre, auteurs, acteurs et théoriciens s'en réclament : pour eux, la qualité de l'imitation passe par l'évidence de l'idéalisation.

Ainsi, la convention de la Belle Nature est-elle non seulement acceptée, mais affichée comme telle sur scène. Dans le théâtre tragique, elle se traduit par la pompe, cette esthétique de la magnificence qui règle tous les aspects de la représentation. Ainsi de la scénographie : il faut non seulement que les décors «soient honnestes, et qu'ils ne choquent en rien la bien-séance publique et la pudeur<sup>63</sup>», mais aussi qu'ils manifestent une «profusion ornementale qui [...] est à la fois le moyen et le signe de la magnificence<sup>64</sup>» : vases, colonnes, arcades, dont la somptuosité culmine dans les représentations de cour. Quant au costume, on n'imaginerait pas vêtir une reine de l'Antiquité autrement que comme son homologue française du XVII<sup>e</sup> siècle : les comédiens portent sur scène des «habits à la mode», souvent rachetés aux grands seigneurs et utilisés tels quels, comme costume «à la française», ou agrémentés d'accessoires de convention qui les transforment en costume «à l'antique» : diadème et traîne pour les femmes, panache et cuirasse pour les hommes. Le maquillage parachève le tout : identique pour les deux sexes, il consiste à appliquer un fond de teint blanc sur le visage et du rouge sous les yeux. Sur ce point aussi, l'inspiration vient de la cour, comme prend soin de le préciser Jean-Jacques Roubine :

<sup>63</sup>D'Aubignac, p. 360.

<sup>64</sup>Jean-Jacques Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», dans Jacqueline de Jomaron dir., *Le Théâtre en France : 1, du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 372.

Qu'on n'aille pas trop vite voir là le signe d'une ritualisation de la représentation. Comme pour le costume, le théâtre se borne à reprendre, en les accentuant pour pallier les inconvénients de la distance, de la fumée et de la faible densité de l'éclairage, les pratiques mondaines de l'aristocratie et des cérémonies de cour<sup>65</sup>.

L'effet de réel ainsi produit est à mille lieues de la vérité historique : il résulte de la coïncidence des décors, des costumes et du maquillage avec une idée admise de noblesse, de grandeur, de beauté. À tel point que la profusion de l'ornementation peut suffire à faire le succès d'une pièce, au grand dam des tenants de la qualité du texte, tel le P. Joseph de Jouvancy :

Nos jeunes maîtres n'ont pas toujours assez de réserve à cet égard. Ils croient avoir composé une excellente tragédie, si elle étale un luxe somptueux, si la scène est pompeusement décorée, s'il y a des habits brodés d'or et des concerts exquis. Mais que servent à une haridelle des caparaçons royaux<sup>66</sup>?

Le principe d'idéalisation vaut aussi pour la scène comique; elle y emploie simplement d'autres moyens. La comédie étant «la peinture et l'imitation des actions de la vie commune<sup>67</sup>», la Belle Nature comique réside dans la «bassesse», c'est-à-dire une certaine idée de la quotidienneté qui, marquée au coin de la vraisemblance et de la bienséance, est aussi conventionnelle que la pompe tragique. Le décor de la scène comique représente soit une place publique, soit une chambre-vestibule, toutes deux exemptes de la profusion ornementale de la tragédie, puisqu'elles constituent les lieux de vie de personnes du commun; la chambre est sommairement meublée des éléments (table, chaises) indispensables à l'action. Quant aux vêtements, certains personnages issus de la farce portent des costumes fixes, tel Sganarelle dont les couleurs jaune et verte permettent de l'identifier immédiatement; de même, on dénote par leur manteau «certains personnages de comédie, auxquels ce vêtement est convenable, à cause de

<sup>65</sup>Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», p. 399.

<sup>66</sup>Cité par Roubine, *ibid.*, p. 384.

<sup>67</sup>D'Aubignac, p. 47; «une image de la vie commune» (Rapin, p. 114).

leur âge, de leur condition et de leur caractère<sup>68</sup>». Cependant, le faste du costume tragique a tendance à contaminer la scène comique, comme en témoigne la coquetterie d'une Armande Béjart qui avait, semble-t-il, la «manie [...] de se faire belle, en dépit de la raison» : «[s]ans autre souci du rôle qu'elle représentait, il lui fallait de brillants atours<sup>69</sup>!»

Le jeu des comédiens obéit à la même esthétique idéalisante. Ainsi, le genre tragique demande une interprétation en accord avec la noblesse des personnages représentés. La gravité, la lenteur, le sérieux que d'Aubignac exige des actions des princes et des dames se traduisent sur scène par l'emphase, synonyme d'interprétation majestueuse. Le genre comique demande un rythme plus rapide, quoique moins animé qu'on pourrait le croire, puisqu'il fait aussi une large part à la pose : maintien, geste, mimique constituent autant de «postures» qui fixent l'attitude du personnage d'une manière toute picturale<sup>70</sup>. Le cadre général du genre impose donc une différence de tempo, mais pas nécessairement de principe : la stylisation affecte aussi bien la comédie que la tragédie.

De même, les deux genres impliquent une typologie des personnages. Conformément à la doctrine d'Aristote, ceux-ci sont singularisés par des traits spécifiques à leur statut, leur âge, leur caractère : ainsi un roi doit-il avoir une voix grave et un physique imposant, voire corpulent; un amant, au contraire, une voix plus haute et une apparence plus svelte. À ces types sérieux, le genre comique ajoute les siens propres : la précieuse, le paysan, l'ivrogne,

<sup>68</sup>Litré, cité par Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», p. 415.

<sup>69</sup>Charles Gueullette, *Acteurs et actrices du temps passé : la Comédie-Française*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881, p. 76.

<sup>70</sup>Voir ce témoignage contemporain sur l'interprétation de Molière dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* : «Il faudrait avoir le pinceau de Poussin, Le Brun et Mignard pour vous représenter avec quelle posture Sganarelle se fait admirer dans cette scène» (cité par Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», p. 389).

etc., dont le comédien doit souligner le ridicule par une interprétation appropriée. Dans l'un et l'autre genre, il n'est pas nécessaire d'avoir réellement «le physique de l'emploi<sup>71</sup>», mais de savoir en donner l'illusion par un travail de transformation que Roubine appelle «l'art de la métamorphose<sup>72</sup>»; en somme, de savoir donner corps à une idée de personnage.

Ainsi, l'art du comédien classique consiste à assurer une imitation conforme à la Belle Nature en caractérisant son personnage par une voix, un geste, une mimique, un maintien appropriés au type qu'il représente, dans les limites du cadre général imposé par le genre tragique ou comique. Il s'agit d'«une véritable sémiologie des corps» : «[u]ne allure, une silhouette, un visage, une voix, autant de "signifiants" dont les "signifiés" sont une fonction sociale, un type humain, un trait de caractère<sup>73</sup>». L'efficacité de la sémosis dépend alors de l'adéquation de la représentation de la Belle Nature avec l'idée préalable que s'en fait le spectateur. On peut donc affirmer que la Belle Nature constitue l'horizon d'attente du public de théâtre classique, tant à l'égard de la fable dramatique qu'à l'égard de sa concrétisation scénique.

---

<sup>71</sup>Bien que cela ne nuise pas, comme dans le cas de Charles Champmeslé, l'époux de l'égérie de Racine : «Tout gros qu'il était, il ne manquait ni de distinction ni de dignité; ce fut même, paraît-il, à cet embonpoint qu'il dut de représenter à la satisfaction générale la majesté du trône» (Gueulette, p. 41). Même constat pour Raymond Poisson, prédestiné par son physique à l'emploi de Crispin, le valet frondeur : «une taille élevée, de larges épaules, un cou épais, une face ronde et joviale; enfin une bouche assez grande pour loger toutes les énormités de son grotesque répertoire!» (*Ibid.*, p. 87.)

<sup>72</sup>Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», p. 416. Cela explique entre autres que des acteurs âgés aient pu tenir des rôles dits de jeunes premiers : Mondory créa le rôle du Cid à l'âge de quarante-trois ans, Baron le reprit à plus de soixante-dix ans (non sans mal, il faut le dire).

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 413.

### 1.3.4 Le spectacle de la parole

La qualité de la représentation se heurte cependant aux contraintes matérielles qui tendent à nuire à la pleine appréciation du travail de l'acteur. L'étroitesse du plateau, héritage de la configuration des jeux de paume, force les acteurs à se tenir déployés à l'avant-scène afin d'être correctement vus et entendus du public : ils s'alignent «à la file, sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant le dialogue, chacun à son tour<sup>74</sup>». Déplacements et interactions sont donc limités au profit d'une présentation frontale de type «tableau» qui tend à favoriser la performance individuelle au détriment des mouvements d'ensemble. Une certaine proxémique demeure cependant lisible dans la hiérarchisation spatiale des personnages : sur ce point, la tragédie s'apparente à l'opéra où, indépendamment de la logique de la fiction, amants et héros occupent toujours la place d'honneur, côté jardin, les personnages de moindre intérêt dramatique étant relégués côté cour<sup>75</sup>. Par ailleurs, l'éclairage est généralement déficient. Les chandelles de la rampe génèrent un écran de fumée incommode aussi bien la vue que l'odorat; de plus, elles mettent si violemment en relief le bas des visages des acteurs que les lustres qui surplombent la scène ne peuvent en contrebalancer le disgracieux effet. Les gestes et surtout les mimiques risquent ainsi à tout moment le ridicule, ce qui peut être un atout pour le jeu comique, mais certainement pas pour le tragique.

Dans ces conditions, le comédien gagne davantage à être entendu qu'à être vu : mis à part l'éventuel inconfort laryngien provoqué par la fumée, l'aspect de son art qui souffre le moins des contraintes matérielles de la

---

<sup>74</sup>Président De Brosses, cité par Roubine, *ibid.*, p. 406.

<sup>75</sup>Roubine, *ibid.*, p. 405.

représentation demeure la déclamation. Ainsi, par la force des choses, la valeur de son jeu réside davantage dans la qualité du rendu vocal des répliques que dans sa maîtrise des autres codes d'interprétation. La voix du comédien s'avère donc son principal mode d'incarnation scénique de la Belle Nature : bien plus qu'un simple vecteur du contenu textuel, elle contribue par son timbre, sa tessiture, son rythme, ses inflexions, à définir l'être physique, psychologique, social et moral du personnage. C'est ainsi qu'on peut considérer le théâtre classique comme une véritable mise en scène de la voix. À cet égard, si le jeu du comédien est important, le travail préalable de l'auteur est capital : telle réplique attribuée à tel personnage doit convenir au type vocal de ce dernier, sous peine de produire des effets de sens inadéquats. La rencontre du texte de l'auteur et de la voix du comédien n'est donc ni innocente ni fortuite : elle est fondée sur leur respect commun du code de la Belle Nature.

De fait, pour l'abbé d'Aubignac, l'attention portée au peaufinage du discours des personnages constitue l'essentiel de la tâche du poète dramatique. En termes parfaitement austiniens, il affirme que les discours sont non seulement les supports de l'action dramatique, mais qu'ils constituent l'action même :

les Discours qui s'y font [dans la tragédie], doivent estre comme des Actions de ceux qu'on y fait paroistre; car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'estant pas des Récits inventez par le Poëte pour faire monstre de son Eloquence<sup>76</sup>.

Ce constat donne lieu à un développement d'une précision et d'une perspicacité remarquables qu'il vaut la peine de citer en entier :

En un mot, les Discours ne sont au Theatre que les accessoires de l'Action, quoy que toute la Tragédie, dans la Representation[,] ne consiste qu'en Discours; c'est là tout l'ouvrage du Poëte, et à quoy principalement il employe les forces de son esprit; et s'il fait paroistre quelques actions sur son Theatre, c'est pour en tirer occasion de faire

---

<sup>76</sup>D'Aubignac, p. 282; souligné dans le texte.

quelque agréable discours; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire; il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matière à d'agréables narrations; il cherche tous les moyens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joye, et le reste des passions humaines; voire même est-il certain, qu'il fait paroistre fort peu d'Actions sur son Theatre; elles sont presque toutes supposées, du moins les plus importantes, hors le lieu de la Scène; et s'il en reserve quelque chose à faire voir, ce n'est que pour en tirer occasion de faire parler ses Acteurs. Enfin, si on veut bien examiner cette sorte de Poëme on trouvera que les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poëte par adresse les fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours; cela se justifie assez clairement par la lecture d'une seule Tragédie; car on n'y voit faire aucune action, le discours seul nous donnant toute la connoissance et le divertissement de la Pièce, aussi n'iroit-on pas au Theatre en si grande foule, si l'on ne devoit y rencontrer que des Acteurs muets<sup>77</sup>.

Ainsi, bien qu'«[à] considérer la Tragédie dans sa nature et à la rigueur, selon le genre de Poésie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances<sup>78</sup>», dans les faits, en raison de la nature de sa représentation scénique, la tragédie ne s'attache véritablement qu'aux discours<sup>79</sup>. L'action est simple prétexte au déploiement de la parole : «occasion de faire quelque agréable discours», «occasion de faire parler [les] Acteurs». Le commentaire domine l'événement; mieux, la puissance évocatrice du verbe y supplée : le passage sur la stimulation de l'imagination du spectateur est très clair à cet égard. Ainsi, malgré les définitions canoniques, le théâtre classique relève de l'ordre de la voix plutôt que de l'image ou, en ce qui concerne le public, de l'ouïe plutôt que de la vue,

---

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 282-283. Voir aussi Rapin : «Enfin on ne comprend point assez, que ce ne sont pas les intrigues admirables, les événemens surprenans et merveilleux, les incidens extraordinaires qui font la beauté d'une tragédie, ce sont les discours quand ils sont naturels et passionnez» (p. 107).

<sup>78</sup>D'Aubignac, p. 282.

<sup>79</sup>On notera que dans sa justification des unités de temps et de lieu, fondée sur la nécessité de donner une «image sensible» des «actions humaines», d'Aubignac n'oppose pas action et discours mais bien action et récit, c'est-à-dire narration du poète (et non pas du personnage) (p. 100, 121).



puisque dans le texte comme dans sa représentation, «il n'y a rien de sensible que le discours<sup>80</sup>».

Dans le théâtre classique, l'art discursif du poète se conjugue donc à l'art vocal du comédien pour assurer une véritable mise en spectacle de la parole. Les contraintes matérielles, on l'a vu, n'y sont pas étrangères, en ce qu'elles contribuent à limiter la représentation scénique de la Belle Nature à ses manifestations vocales. Mais elles ne constituent pas la cause première du phénomène. L'importance de la voix au théâtre relève d'une tradition de l'éloquence qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, conditionne l'ensemble des genres littéraires. Cette tradition, c'est la rhétorique, système discursif hérité de l'Antiquité, et qui est au fondement de la culture d'Ancien Régime. Pour comprendre l'importance de la voix dans la poétique du théâtre classique, il faut donc ajouter à l'exigence de représentation scénique cette autre exigence, plus générale et plus fondamentale : celle de l'éloquence.

---

<sup>80</sup> Cette remarque vaut aussi pour la comédie, avec cette différence que «les discours ne doivent pas y estre si étendus; et pour cela donnent-elles [sic] plus de jour aux Actions»; «car la Comédie, dont les Personnages sont tous gens du commun, agissant avec peu de gravité et peu capables des beaux sentimens, est beaucoup plus dans les actions, que dans les discours; il y faut peu d'éloquence et beaucoup d'intrigues [...] conformes à la qualité des Acteurs» (d'Aubignac, p. 286, 285-286).

## 1.4 Un genre éloquent

### 1.4.1 Le système de la rhétorique

La rhétorique est l'art de persuader par le discours<sup>81</sup>. Née sur l'agora grecque, transportée sur le forum romain puis dans les cours de justice et les églises de l'Europe entière, elle est avant tout un art de la persuasion publique, destiné à convaincre la communauté du bien-fondé d'une opinion, d'un droit, d'un dogme. Enseignée jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme technique de production aussi bien que d'interprétation des discours, elle fonde une culture occidentale de l'éloquence dont nous sommes encore aujourd'hui tributaires<sup>82</sup>. Son système, issu des textes antiques<sup>83</sup>, est demeuré sensiblement le même au fil des siècles, et peut se résumer comme suit.

Pour persuader son auditoire, l'orateur dispose de deux types de moyens. Les premiers, d'ordre argumentatif, sont les preuves rationnelles (le *logos*) par lesquelles il vise à instruire et à expliquer, et qui correspondent au *docere* de Cicéron. Les seconds, d'ordre affectif, sont d'une part le caractère affiché par l'orateur (l'*éthos*), d'autre part les émotions qu'il cherche à susciter chez son auditoire (le *pathos*); ils correspondent au *dulcere* et au *movere* de Cicéron. Alors que les moyens argumentatifs, qui peuvent se limiter à une simple démonstration, relèvent de la dialectique, l'*éthos* et le *pathos* sont considérés comme des moyens proprement oratoires. Ainsi,

---

<sup>81</sup> J'emprunte cette définition de base à Olivier Reboul.

<sup>82</sup> Que ce soit dans les rhétoriques de l'image ou de la publicité, ou dans les «nouvelles rhétoriques» des figures et de l'argumentation. Pour un aperçu de ces courants, voir Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF (Premier Cycle), 1991, p. 91-98.

<sup>83</sup> Essentiellement *La Rhétorique* d'Aristote (IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), *De l'Orateur*, *Brutus* et *L'Orateur* de Cicéron (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.), *L'Institution oratoire* de Quintilien (I<sup>er</sup> siècle de notre ère). Pour les éditions modernes de ces textes, voir la bibliographie.

dans l'ordre particulier de la rhétorique, la persuasion repose essentiellement sur les ressorts affectifs du *dulcere* et du *movere*.

Tous ces moyens de persuasion peuvent être mis en œuvre dans trois types de discours, qui correspondent aux trois genres oratoires : judiciaire, délibératif et épideictique (ou démonstratif). Le judiciaire vise à accuser ou à défendre : il s'agit du discours privilégié du réquisitoire et de la plaidoirie. Le délibératif, qui conseille ou déconseille, caractérise le discours politique. Quant au genre épideictique, qui consiste à louer ou à blâmer, il a une fonction essentiellement pédagogique. La forme canonique du plaidoyer fournit en outre l'ordre et le modèle des parties constitutives du texte du discours : l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation, la péroraison.

Enfin, quel que soit le genre adopté, l'art oratoire comporte nécessairement cinq parties qui sont autant d'étapes dans la réalisation du discours. La première, l'invention, concerne le choix de la matière du discours. La seconde, la disposition, vise à organiser cette matière au sein du texte. La troisième, l'élocution, concerne le choix et l'agencement des mots; elle est souvent assimilée au style. La quatrième partie, l'action, consiste en la profération du discours devant public. La cinquième enfin, qui dans les faits précède l'action, est la mémoire, la nécessité d'apprendre son discours par cœur avant de le présenter au public.

Au-delà de ses applications techniques, ce système assure un fonds culturel commun aux sociétés européennes. Dans *L'Âge de l'éloquence*, ouvrage capital publié en 1980, Marc Fumaroli pose la rhétorique comme

«principe d'intelligibilité de l'histoire des formes en Europe avant 1715<sup>84</sup>».  
 «[S]ouche mère de la civilisation littéraire de l'Europe<sup>85</sup>», elle se ramifie,  
 fleurit et fructifie dans

la continuité ininterrompue, en dépit des bouleversements religieux, politiques, économiques, d'une tradition qui va du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ – où l'Art de bien dire émerge dans le débat entre les Sophistes, Platon, Aristote, Isocrate – et [...] l'Âge de l'éloquence, en gros la période de la réforme catholique militante<sup>86</sup>,

à laquelle Fumaroli consacre l'essentiel de son étude.

Réinvestie par la culture humaniste de la Renaissance, relayée par l'enseignement des jésuites, la rhétorique antique constitue ainsi la base de la pensée européenne du XVII<sup>e</sup> siècle. En France, tout particulièrement, l'institution d'une République des lettres érudite et élitiste, soutenue par le pouvoir, vise à prolonger dans la culture française le prestige de l'éloquence romaine, et ce à tous les niveaux : juridique, théologique, politique, scientifique. Ce que nous nommons aujourd'hui littérature participe de cet effort collectif d'éloquence, mais n'en est ni le principal lieu, ni le plus prestigieux :

En dépit de la gloire, conquise dans le sillage de Ronsard, par Corneille, Racine, Malherbe, Boileau, les «Belles-Lettres» françaises et modernes sont prises en étau entre les «sciences solides» laïques et sacrées, et les deux éloquences qui les publient. Sur les «mots» dont elles jouent dangereusement pèsent non seulement le soupçon moral du savant, du philosophe, du clerc, mais aussi le dédain dicté par leur situation subordonnée et dérivée dans la hiérarchie des langues et celle du savoir<sup>87</sup>.

Ainsi, d'un point de vue historique aussi bien que hiérarchique, en tant que réflexion générale sur les modes de production et de réception du discours, la rhétorique précède la poétique. Celle-ci, réflexion spécifique sur

<sup>84</sup>Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1994 [1980], p. XIII.

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. II.

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. XIII.

<sup>87</sup>*Ibid.*, p. 27.

la production et la réception du texte littéraire, en est issue et en a longtemps conservé le système et la terminologie. Lorsqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle les humanistes redécouvrent la tradition antique, ils intitulent leurs propres arts poétiques «arts de seconde rhétorique», et bien qu'au milieu du siècle les appellations «poétique» ou «art poétique» s'imposent, le système d'analyse et d'interprétation demeure largement tributaire des catégories rhétoriques. Au XVII<sup>e</sup> siècle encore, les genres de la poésie épique, lyrique et dramatique restent des genres de seconde rhétorique qui trouvent leur raison d'être, à défaut de leur légitimité, dans leur contribution à l'élaboration d'une culture française de l'éloquence<sup>88</sup>.

#### 1.4.2 Action oratoire et genre dramatique

On comprend donc que depuis une trentaine d'années, la réhabilitation de la rhétorique comme fondement de la culture d'Ancien Régime ait profondément modifié la perception de l'ensemble de la production littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle. Les analogies entre rhétorique et littérature s'imposent en effet à tous les niveaux du travail textuel. Tout comme l'orateur, le poète du XVII<sup>e</sup> siècle doit gagner son public au moyen du *docere*, du *dulcere* ou du *movere*. Pour ce faire, il emprunte ses preuves à l'arsenal des trois genres de la rhétorique, le judiciaire, le délibératif et l'épidictique, il structure son texte sur le modèle des parties du discours, il l'orne de tropes et de figures<sup>89</sup>. Comme l'écrit en 1659 le préfacier à la nouvelle édition de la *Rhétorique françoise* de René Bary,

---

<sup>88</sup>Aussi le propos de Marc Fumaroli est-il «de décrire l'âge de l'Éloquence dans son ordre propre, à l'intérieur des puissantes institutions qui l'articulent, et qui, n'ayant rien de "littéraire", occupent néanmoins une grande partie du terrain de ce que nous appelons "littérature" par les débats sur le "meilleur style" qui les agitent» (*ibid.*, p. 32). Ce propos n'est évidemment pas le mien.

<sup>89</sup>Je reviendrai en détail sur ces aspects dans le chapitre suivant.

nous pouvons dire avec le Stoïque Posidonius, que la Poésie est une Oraison nombrée, qui n'est différente de la Rhétorique, que par la proportion de certaines mesures, & que par l'excez de certaines licences; Que ces mesures & ces excez ne donnent point d'atteintes ny de changement à la substance de la chose : & que la Rhétorique peut subsister non seulement dans le nombre des fictions Poétiques & figurées, mais aussi dans la methode des Syllogismes Epidictiques ou contentieux. Ce fondement establi; concluons hardiment que la Poétique n'est autre chose, que la partie la plus contrainte & la plus observée de l'Art Oratoire<sup>90</sup>.

La part de la rhétorique est particulièrement flagrante dans le genre dramatique. Dès 1970, Aron Kibédi-Varga mettait en évidence les analogies structurelles entre tragédie classique et discours oratoire<sup>91</sup>. Plus récemment, Marc Fumaroli a publié un recueil d'études sous le thème de la rhétorique cornélienne<sup>92</sup> et Gilles Declercq s'est intéressé aux stratégies argumentatives à l'œuvre chez Molière<sup>93</sup>. À la lumière de ces travaux, on comprend mieux pourquoi l'abbé d'Aubignac insiste sur l'importance des discours au théâtre : les tirades des personnages sont autant de potentiels morceaux d'éloquence. Pour y réussir, d'Aubignac souhaite ainsi «que les Poètes se rendissent tres-sçavans en l'art de bien discourir, et qu'ils étudiassent à fond l'Eloquence<sup>94</sup>». Sans entrer dans le détail des «preceptes generaux également communs aux Orateurs et aux Poètes<sup>95</sup>», il s'intéresse à l'utilisation dramatique de quatre sortes de discours : «[l]es *Narrations*, les *Deliberations*, les *Discours Didactiques* ou Instructions, et les *Discours Pathétiques* ou mouvements et Passions<sup>96</sup>», de même qu'aux «figures qui font souvent l'ornement et la force du discours<sup>97</sup>». On retrouve là, dans une «division» de son propre aveu peu

<sup>90</sup> J.F. Le Grand, *Discours sur la Rhétorique françoise*, préface à Bary, René, *La Rhétorique françoise, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et sur les Figures*, Paris, Pierre Le Petit, 1659.

<sup>91</sup> Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.

<sup>92</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

<sup>93</sup> Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, Paris, Éditions universitaires, 1992, p. 204-211.

<sup>94</sup> D'Aubignac, p. 286.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 287; souligné dans le texte.

<sup>97</sup> *Ibid.*

orthodoxe, les catégories rhétoriques traditionnelles des genres (délibératif et épideictique), du pathos (passions), de l'élocution (figures) et des parties du discours (narration).

La prise en compte de la rhétorique comme principe d'intelligibilité des textes fournit un complément indispensable aux études antérieures sur le théâtre classique, notamment aux analyses dramaturgiques de Jacques Scherer qu'elle a l'immense mérite de recontextualiser, parfois même jusqu'à les invalider : bien des éléments structurels et stylistiques considérés jadis comme tels par Scherer sont en fait directement tributaires de la tradition oratoire. Pour n'en donner qu'un exemple bien connu : Kibédi-Varga a montré que l'exposition, le nœud et le dénouement dramatiques entretiennent un rapport étroit avec les parties du discours que sont l'exorde, la confirmation et la péroraison<sup>98</sup>. Toutefois, les approches rhétoriques continuent de privilégier une analyse traditionnelle, purement scripturale, du texte dramatique, comme s'il s'agissait d'un objet littéraire autonome, virtuellement indépendant de sa réalisation scénique. Or, si l'on suit jusqu'au bout la logique de l'analyse rhétorique appliquée au texte de théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, on débouche nécessairement sur l'exigence de sa représentation.

En effet, après avoir choisi la matière de son propos (*inventio*), l'avoir organisée (*dispositio*), avoir sélectionné et arrangé les mots pour l'exprimer (*elocutio*) et éventuellement avoir mémorisé le tout (*memoria*), l'orateur doit présenter son discours en public à l'aide de sa voix et de son geste (*actio*). Alors que les trois premières parties relèvent de la composition du discours

---

<sup>98</sup>Kibédi Varga, p. 113-116.

(trouver les arguments, les organiser, les verbaliser), les deux dernières relèvent de sa performativité (apprendre le discours dans le but de le déclamer devant un auditoire). On ne saurait pourtant parler de catégories distinctes : la rhétorique est un système, l'aboutissement du continuum n'étant pas la composition du discours, mais bien sa présentation publique par le biais de l'action. Loin de n'être qu'une accessoire extension du discours, l'action en constitue donc la raison première<sup>99</sup>. Elle est l'«âme» du discours : elle l'«anime», le «vivifie», lui donne force et mouvement<sup>100</sup>.

C'est pourquoi l'action est traditionnellement considérée comme la plus importante des parties du processus discursif : «[c]omme l'action ou la prononciation des Predicateurs est le terme de toutes les autres, qui sont, l'Invention, la Disposition, & l'Elocution, on ne peut pas douter qu'elle ne soit la plus considerable<sup>101</sup>»;

Et certes s'il s'agissoit seulement de composer un beau Sermon ou un Plaidoyer eloquent, ces trois premieres [parties] suffiroient bien pour luy donner tout ce qu'il devroit avoir de perfection. Mais quand il est question de le prononcer en public, & de toucher efficacement les esprits de tous ceux qui l'escoutent, elles demeurent comme mortes & sans effet, si cette quatrième ne les vivifie, & si elle ne donne au discours son dernier agrément<sup>102</sup>.

Le principal attrait de l'action oratoire réside dans son pouvoir de persuasion. À la force argumentative des preuves, elle joint en effet les

---

<sup>99</sup>C'est en ce sens qu'il faut entendre le fameux mot de Démosthène, à qui l'on demandait quelles étaient la première, la deuxième et la troisième qualités de l'orateur, et qui chaque fois répondait invariablement : l'action.

<sup>100</sup>«Je reviens au geste, & ce n'est pas assez de dire qu'il est naturel, il faut dire de plus qu'il est nécessaire, & que sans cela le discours est un corps sans ame» (Samuel Chappuzeau, *L'Orateur chrétien, ou Traité de l'excellence et de la pratique de la chaire*, Paris, Olivier de Varennes, 1675, p. 134); «l'action est l'ame de l'Eloquence» (Oudart de Richesource, *L'Éloquence de la chaire ou la Rhétorique des prédicateurs*, Paris, chez l'auteur, 1665, p. 167); «L'Action anime le discours, elle donne de la force aux raisons, elle excite les mouvemens» (Étienne Dubois, abbé de Bretteville, *L'Éloquence de la chaire et du barreau*, Paris, Denys Thierry, 1689, p. 452).

<sup>101</sup>Richesource, p. 165-166.

<sup>102</sup>Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 3-4.



ressources affectives que sont la voix et le geste de l'orateur : c'est pourquoi on l'appelle l'éloquence du corps. Elle sollicite les sens correspondants chez l'auditeur :

Comme des cinq sens que nous avons de la nature il n'y en a que deux, la vue [sic] & l'ouïe qui soient les plus propres pour les discipliner & pour nous faire acquérir un plus grand nombre de connoissances, & pour exciter en nous les mouvemens ou de l'amour ou de la haine, l'action ou l'Eloquence extérieure n'a que ces deux principales parties, qui sont la prononciation et le geste<sup>103</sup>.

Transitant par les sens, puis par l'esprit, le discours passe du corps de l'orateur au cœur de l'auditeur : «La voix, l'air, le geste dans l'action font impression sur l'esprit par l'organe des sens, & s'insinuent par-là dans le cœur<sup>104</sup>».

L'action oratoire a donc une fonction essentiellement affective. Elle relève du pathos, «moyen décisif de la persuasion<sup>105</sup>». Comme le dit Cicéron, «[l]'action est en effet ce qui atteint le plus profondément les cœurs; elle les prend, les pétrit, les plie à son gré<sup>106</sup>». Son objectif avoué est le *movere* : «Si on gagne les yeux & les oreilles, si on les touche & si on les flatte par la beauté de l'action & par la douceur de la voix, c'est afin d'émouvoir le cœur des Auditeurs<sup>107</sup>». La force de l'action est telle qu'elle peut convaincre le cœur sans même en passer par l'argumentation : «Pendant que l'oreille est flatée par les agrémens de la voix, & que les yeux sont charmés par la beauté du geste, le cœur se laisse souvent gagner sans examiner les raisons qui peuvent persuader l'esprit<sup>108</sup>». L'action oratoire

<sup>103</sup> Richesource, p. 172.

<sup>104</sup> Joseph-Antoine-Toussaint, abbé Dinouart, *L'Eloquence du corps dans le ministère de la chaire, ou l'Action du prédicateur*, Paris, Claude Hérissant fils, 1754, p. 14.

<sup>105</sup> George Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (les Usuels de Poche), 1992, p. 251.

<sup>106</sup> Cicéron, *Brutus*, 142.

<sup>107</sup> Richesource, p. 47.

<sup>108</sup> Bretteville, p. 452.

apparaît donc comme la voie royale de la persuasion. Ce qui justifie en retour son inclusion dans le système de la rhétorique :

parce que l'appetit sensitif & les affections ont un merveilleux pouvoir sur l'entendement & sur la volonté, & que ces affections-là se meuvent par les choses presentes & qui frappent nos sens : [les rhétoriciens] ont creu en devoir adjoûter une quatriesme [partie], asçavoir l'Action, qui consiste en la Prononciation & au Geste<sup>109</sup>.

L'action peut toutefois aussi opérer comme un complément cognitif servant à transmettre ou à préciser la pensée de l'orateur. Bien que dans les textes la distinction entre pensée et passion ne soit pas toujours nette, elle apparaît clairement en certaines occurrences :

la parole nous ayant esté donnée de Dieu pour estre l'interpréte de nos *pensées* & le miroir de nos *passions*, nous nous devons estudier à faire voir naïvement aux divers tons de nostre voix, la diversité des mouvements que nous sentons en nostre intérieur<sup>110</sup>.

Ainsi, Chappuzeau affirme : «Il faut donc qu'il y ait de l'émulation entre le discours, la voix & le geste, à qui exprimera le mieux la pensée de l'Orateur<sup>111</sup>»; de même, Le Faucheur note au sujet de la voix et du geste :

Ces deux choses ne sont guères moins importantes l'une que l'autre : & comme lors qu'elles sont jointes ensemble, elles expriment parfaitement la pensée, chacune d'elles considerée séparément ne laisse pas de l'exprimer aussi, quoy qu'avecque moins de force. Car si par la parole seule nous communiquons avec les aveugles, par le geste seul, nous communiquons avec les sourds, avec lesquels, sans cela, nous ne sçaurions avoir de commerce<sup>112</sup>.

L'importance de l'action dans le système rhétorique tient donc non seulement à sa charge affective, mais aussi à son potentiel sémantique : sans doute sa force persuasive résulte-t-elle même de cette capacité à transmettre simultanément le sens et le sentiment, inextricablement liés dans la fulgurance d'un geste ou d'une intonation.

<sup>109</sup>Le Faucheur, p. 2-3.

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 90; je souligne.

<sup>111</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 135.

<sup>112</sup>Le Faucheur, p. 88.

À la fois essence («âme») et finalité («terme») de l'art oratoire, l'action donne donc forme et contenu au discours. Elle rattache ainsi la rhétorique à l'oralité, entendue comme un mode de communication où un message est «structuré corporellement» par un locuteur pour un auditoire<sup>113</sup>. Le lien avec la représentation théâtrale est manifeste : par sa voix et par son geste, l'orateur structure corporellement le texte de son discours exactement comme, au théâtre, le comédien structure par son jeu le texte dramatique.

Ainsi, si l'on admet qu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'invention, la disposition et l'élocution oratoires président à la composition des textes dramatiques, on serait de bien mauvaise foi d'en nier la conclusion logique, à savoir que l'action préside sans doute à leur représentation dans les modalités que nous venons de détailler. En vertu de l'inscription avérée du théâtre classique dans le système culturel de la rhétorique, il apparaît en effet légitime de chercher dans la nature et les principes de l'action oratoire des clés pour la compréhension, non seulement de l'art de l'acteur classique, mais aussi, en deçà, de la poétique des textes dramatiques qui, on l'a vu, est informée et modelée par cet art. La théâtralité intrinsèque au texte dramatique classique serait ainsi renforcée et cautionnée par son inscription dans la tradition rhétorique.

#### 1.4.3 L'orateur-acteur

Hypothèse d'autant plus légitime que le rapport entre orateur et acteur se trouve au fondement des théories traditionnelles de l'*actio*. On peut globalement distinguer deux façons d'aborder cette relation : la première consiste à déterminer l'apport de l'art de l'acteur à celui de l'orateur, tandis

---

<sup>113</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983, p. 193.

que la seconde, à l'inverse, insiste sur l'apport de l'action oratoire à la déclamation théâtrale. La première attitude caractérise *grosso modo* la réflexion sur l'*actio* depuis l'Antiquité jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle; la seconde s'affirme plus particulièrement dans le passage du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi le terme *hypocrisis*, qui désigne l'action oratoire chez les Grecs, signifie proprement «jeu de l'acteur», tandis qu'en latin le terme *actor*, appliqué à l'orateur, le désigne aussi bien comme auteur que comme acteur de son discours. Mais surtout, les textes anciens présentent le jeu dramatique comme un modèle pour l'action de l'orateur. Aristote le suggère dans sa *Rhétorique* :

la troisième partie, celle qui a la plus grande efficacité et dont on n'a jamais encore abordé l'étude, comprend tout ce qui regarde l'action. Elle ne s'est introduite que tardivement dans la représentation tragique et la rhapsodie, car d'abord les poètes jouaient eux-mêmes leurs tragédies. Il est donc clair qu'il y a aussi pour la rhétorique un art tel que celui qui s'applique à la poétique<sup>114</sup>.

Et dans la *Poétique*, il déclare qu'«il y en a une partie [du style] qui est pour le spectacle et le théâtre : c'est la prononciation et le geste; mais cela regarde proprement l'art des comédiens», et donc que «c'est à eux d'enseigner [aux orateurs] ce que c'est qu'un commandement, une prière, une simple narration, une menace, une interrogation, une réponse<sup>115</sup>». De même, en introduction à ses propos sur l'action, Cicéron note que les orateurs ont perdu cet art et que ce sont désormais les comédiens qui le

<sup>114</sup>Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1403b.

<sup>115</sup>Traduction de Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 273. Pour des raisons évidentes, je la préfère à la version de J. Hardy que voici : «[p]armi ce qui concerne l'élocution, il y a une question qui peut être examinée à savoir les modes de l'élocution, mais les connaître appartient à l'art de l'acteur et au spécialiste versé en pareille matière; c'est par exemple de savoir ce qu'est l'ordre, ce qu'est la prière, le récit, la menace, l'interrogation, la réponse et tout ce qu'il peut y avoir de ce genre» (Aristote, *Poétique*, J. Hardy éd., Paris, Les Belles Lettres, 1990 [1932], 1456b, 8, 15, p. 58).

maîtrisent<sup>116</sup>. Il cite fréquemment en exemple l'acteur Roscius dont il vante la justesse de l'*actio*; Quintilien pour sa part rappelle que Démosthène étudia la déclamation avec un acteur et cite en exemple l'acteur tragique Démétrius et le comique Stratoclès.

À la Renaissance, leur fréquentation toute livresque des Anciens limite l'intérêt des humanistes aux trois premières parties de la rhétorique, ce qui ne les empêche cependant pas d'appeler de leurs vœux des modèles théâtraux contemporains d'où ils pourraient à leur tour tirer des préceptes pour l'action de l'orateur :

Nous n'avons ni Comèdes, ni Tragèdes, ni Palestrites, desquels nous puissions apprendre ces lois de bonne contenance : si est-ce toutefois qu'il ne nous faut désespérer : mais d'autant plus que nous avons moins de ces remèdes, d'autant plus faut-il mettre peine, que nous ne soyons privés et dépouillés de cette belle partie d'Éloquence par notre paresse et simplicité<sup>117</sup>.

La formation rhétorique dispensée dans les collèges comble en partie ce manque par l'exercice oratoire du dialogue<sup>118</sup>, ainsi que par la représentation des premières tragédies humanistes qui, selon certains spécialistes, n'en seraient qu'une version plus développée<sup>119</sup>.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le rétablissement des Jésuites en France contribue à redonner à l'*actio* une place de choix dans l'apprentissage de l'art oratoire. Le *Ratio Studiorum* inclut de nombreux exercices de dramatisation du discours : débats, disputes, mais aussi dialogues et saynètes, qui culminent dans de somptueuses représentations de fin d'année. En 1620, le

<sup>116</sup>Cicéron, *De l'orateur*, Henri Bornecque éd. et Edmond Courbaud trad., Paris, Les Belles-Lettres, 1930, III, LVI, 214.

<sup>117</sup>Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990, p. 449.

<sup>118</sup>Par exemple, les *Dialogues* moraux de Tixier de Ravisi, interprétés oralement par les élèves du collège de Navarre entre 1500 et 1520.

<sup>119</sup>Donald Stone Jr., *French Humanist Tragedy: a Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974, p. 156.

P. de Cressolles, régent au Collège de Clermont, publie le premier traité spécifiquement consacré à l'action oratoire : les *Vacationes autumnales sive de Perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri III*. Ce dialogue-débat à quatre personnages connaîtra une fortune certaine jusqu'en 1675, en plein classicisme, où il sera repris et condensé en vers didactiques par le P. Jean Lucas sous le titre d'*Actio oratoris, seu de Gestu et voce*. Dans leurs collèges, les Jésuites forment ainsi à la maîtrise de l'action oratoire des élèves qui deviendront prédicateurs, avocats et... auteurs dramatiques, tels, entre autres, Molière et les frères Corneille.

En 1657, à l'aube de la période dite classique, paraît le premier manuel d'action oratoire en français : le *Traité de l'action de l'orateur* de Michel Le Faucheur, revu et publié par les soins de Valentin Conrart. Il s'agit aussi d'un travail de spécialistes : Le Faucheur est un prédicateur protestant ayant déjà publié des recueils de *Sermons*; quant à Conrart, premier secrétaire de l'Académie, il est au cœur des débats lettrés sur l'éloquence française. La comparaison antique entre acteur et orateur demeure prégnante dans ce premier traité en langue vulgaire. Ainsi, les acteurs apparaissent comme des modèles sur le plan du geste, entre autres pour l'expression physique de la douleur, où Le Faucheur admire particulièrement leur capacité de «répandre des larmes en abondance<sup>120</sup>». Pour parvenir à les égaler sur le plan de la voix, outre la lecture d'oraisons célèbres, Le Faucheur recommande la pratique des textes dramatiques :

Et, pour ne rien oublier de tout ce qui peut contribuer à une chose aussi importante, en matière de Prononciation, qu'est cette variation de la voix; J'ajoute, qu'un des moyens les plus propres pour acquérir la faculté de le faire bien à propos, en toutes sortes de sujets, est de lire souvent, & tout-haut des Comédies, des Tragédies, des Dialogues, & d'autres Ouvrages des Auteurs dont le style approche le plus du Dramatique<sup>121</sup>.

<sup>120</sup>Le Faucheur, p. 205.

<sup>121</sup>*Ibid.*, p. 132.

L'exemplarité du théâtre perdure au début du XVIII<sup>e</sup> siècle où Jean Poisson, comédien lui-même, il est vrai, la reconduit avec force dans ses *Reflexions sur l'Art de parler en public* :

quand un Comedien se trouve doüé des Qualitez de l'Esprit, & des graces naturelles du Corps, & qu'il a avec cela l'Ame susceptible des Passions (Talent rare, mais absolument necessaire à l'Orateur) quand se trouve, dis-je, un tel Acteur, c'est un modèle que toutes les personnes qui parlent en public, doivent imiter : Ce sont deux Comediens qui ont fait les deux plus Grands Orateurs du Monde, Satyrus forma Demosthenes, & Ciceron étudia la Declamation sous Roscius<sup>122</sup>.

L'assimilation traditionnelle de l'action de l'orateur au jeu du comédien se justifie par le recours aux mêmes ressources (la voix et le geste), mises au service d'une nécessité identique que nous avons déjà rencontrée plus haut : l'imitation de la Belle Nature. En effet, à l'instar du jeu théâtral, l'action oratoire est un art d'imitation sélective. Comme le dit Cicéron,

[s]ans doute la vérité toujours l'emporte sur l'imitation; toutefois si, à elle seule, elle suffisait dans l'action, l'art deviendrait absolument inutile. Mais comme les passions de l'âme, que l'action doit avant tout mettre en lumière ou imiter, sont souvent si confuses, qu'elles sont reléguées dans l'ombre et presque enfouies dans l'oubli, il faut les faire sortir de l'ombre et s'attacher aux traits saillants qui les mettent en relief<sup>123</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, parlant de la voix, Le Faucheur affirme : «Ce que fait la Nature, c'est ce que la Prononciation doit imiter. Car plus elle approche de la Nature, & plus elle est parfaite : & plus elle s'en éloigne, plus elle est vicieuse<sup>124</sup>». Dans ce domaine, les comédiens sont passés maîtres :

[a]insi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets, & suivent la Nature le plus qu'ils peuvent, avec le mesme accent que s'ils parloient en particulier, mais avec plus de force & de contention de voix selon la grandeur du Théâtre<sup>125</sup>.

De même, pour le geste,

afin que ce langage muët de vostre visage & de vos mains soit bien entendu, & qu'il émeuve puissamment les affections de ceux qui vous voyent & qui vous escoutent, il faut qu'il soit conforme à la chose dont vous parlez & à vostre pensée, & qu'il ait du

<sup>122</sup> Jean Poisson, *Reflexions sur l'Art de parler en public*, s.l., s. éd., 1717, p. 14-15.

<sup>123</sup> Cicéron, *De l'orateur*, III, LVI, 215.

<sup>124</sup> Le Faucheur, p. 88-89.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

rapport à la passion que vous avez intention, ou d'exprimer ou d'émouvoir. Car si vous prononcez des choses tristes avec un visage gay, ou si vous affirmiez une chose avec les gestes d'un homme qui la nieroit, cela osteroit toute autorité & toute créance à vos paroles<sup>126</sup>.

L'imitation est cependant sévèrement contrôlée par l'exigence de décorum :

il faut que l'Orateur fasse en sorte qu'il n'y ait rien, s'il est possible, en toute la disposition & en tous les mouvemens de son corps qui offense les yeux de ceux qui le voyent; aussi bien qu'il prend garde qu'il n'y ait rien en sa prononciation qui choque les oreilles de ceux qui l'écoutent. Autrement sa présence leur en seroit moins agréable, & son Oraison mesme n'auroit pas tout l'agrément & toute l'efficace qu'elle doit avoir<sup>127</sup>.

À travers le décorum, l'art oratoire rejoint donc les catégories classiques de la vraisemblance et de la bienséance, elles aussi garantes du caractère convenable et agréable de la représentation.

Aussi plusieurs techniques d'imitation venant des orateurs du passé sont-elles jugées inappropriées : ce qui était bon pour l'Antiquité ne vaut plus pour la sensibilité du XVII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, Le Faucheur proscrit certains gestes des mains :

Je ne parle point icy de ce geste des mains qui estoit si ordinaire parmy les Anciens, en une grande douleur, de se frapper tantost la teste, tantost le front, tantost la poitrine, tantost la cuisse : parce que c'est une chose entièrement éloignée de nostre usage & de nos mœurs<sup>128</sup>.

La bienséance de son époque commande plutôt la modération :

Aux autres actions que vous pouvez représenter avec bien-séance, les Gestes doivent estre fort médiocres & fort modestes, & non point grands & vastes; ni aussi trop fréquens, ce qui seroit une agitation de bras & de mains messéante à un Orateur, comme s'il vouloit chasser des mouches<sup>129</sup>.

En outre, chez Le Faucheur comme chez les Anciens, le spectre de l'histrion menace la convenance de l'action oratoire. Ainsi, toujours en ce qui concerne les mains,

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 225-226.



[i] ne faut pas employer le Geste par tout. Car comme les mains ne doivent pas estre oisives, aussi n'est-il pas à propos qu'elles soient en un perpétuel mouvement, ce qui feroit tomber dans le vice que les Anciens ont appellé le Babil des mains, ou des mains babillardes; & il ne seroit pas convenable à la gravité d'un Orateur de faire comme ces anciens Pantomimes des Grecs & des Romains qui sans parler signifioient toutes choses par leurs gestes<sup>130</sup>.

De même, «[i] ne faut jamais claquer des mains, ni en frapper la chaire, ou sa poitrine, car cela sent le Basteleur & le Charlatan, & n'est bon à rien<sup>131</sup>». Ces mises en garde valent aussi, par extension, pour le comédien classique qui, dans la grande comédie autant que dans la tragédie, cherche à se démarquer de l'univers de la farce en éliminant de son registre dramatique tout soupçon de vulgarité. Cinquante ans plus tard, Poisson condamne le même type de défauts en des termes similaires :

Porter les mains plus haut que la tête, fraper des poings, ou les mains l'une dans l'autre, mettre les poings sur les côtes, montrer des doigts, les écarter, étendre les bras en croix, avoir trop de Gestes, ce qui s'appelle gesticuler, observer une certaine action régulière d'une main à l'autre, n'agir que de la main gauche seule, sont tous gestes vicieux qui ne seront pas supportables sur la Scene tragique, & qui ne peuvent convenir qu'à un Comique, & qui par consequent, ne peuvent être reçus dans un Orateur grave<sup>132</sup>,

par «Comique», il faut probablement encore entendre ici l'acteur farcesque ou burlesque, l'assouplissement de la comédie de caractère n'allant pas jusqu'à autoriser de telles licences.

Comme le théâtre, la rhétorique du XVII<sup>e</sup> siècle commande donc une imitation corporelle fondée sur le modèle d'une Belle Nature bienséante et vraisemblable. Ni le jeu du comédien, ni l'action de l'orateur ne doivent emprunter aux expressions malséantes d'une nature à l'état brut, non plus qu'aux procédés douteux de la comédie de bas étage. L'exemplarité traditionnelle du théâtre est donc demeurée un lieu commun des traités d'action oratoire en raison de la similarité des moyens d'imitation de la Belle

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p 217.

<sup>132</sup> Poisson, p. 31-32.

Nature par le comédien et par l'orateur, à savoir un usage vraisemblable et bienséant du geste et de la voix<sup>133</sup>.

Le lien entre rhétorique et théâtre se trouve donc singulièrement renforcé par la persistance du rapport traditionnel entre orateur et acteur dans les traités d'action oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, si pour l'usage de la voix et du geste, c'est l'art du comédien qui inspire celui de l'orateur, à plus grande échelle, on l'a vu, c'est la rhétorique qui modèle la poétique du théâtre classique. Ce phénomène de vases communicants permet de retracer dans les principes de l'action de l'orateur, non seulement l'influence du jeu du comédien, mais les principes de ce jeu même, qui en est à la fois le modèle et, en vertu de l'inscription du genre dramatique dans le champ de la rhétorique, la copie. Si, dans le système rhétorique, on peut moduler l'action de l'orateur sur le jeu de l'acteur, on peut tout aussi bien, dans le système dramatique, moduler le jeu de l'acteur sur l'action de l'orateur. Grimarest le confirme clairement : «le Comédien doit se considérer comme un Orateur, qui prononce en public un discours fait pour toucher l'Auditeur<sup>134</sup>». C'est ce qu'ont fait les comédiens classiques, donnant ainsi à leur art une légitimité liée au prestige de la rhétorique.

#### 1.4.4 Texte et *pronuntiatio*

Toutefois la figure de l'orateur, qui dans la rhétorique est indivise (à la fois auteur et acteur de son discours), se trouve dédoublée au théâtre entre le poète d'une part, le comédien de l'autre. Au premier revient la tâche de

<sup>133</sup>La différence entre le jeu du comédien et l'action de l'orateur n'est pas d'ordre technique, mais d'ordre éthique : chez l'orateur, la Belle Nature doit aussi être la Bonne Nature, au service du bien et de la vérité. Sur l'éthique de la voix, voir plus bas, sections 1.5.3, 1.5.4 et 3.2.3, ainsi qu'en plusieurs endroits du chapitre 2.

<sup>134</sup>Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Addition à la vie de Mr. de Molière contenant une réponse à la critique qu'on en a faite*, Paris, Lefebvre & Ribou, 1706, p. 35.

rédigé adéquatement le discours dramatique, au second celle de le concrétiser en public. De la nécessaire complémentarité de ces deux instances découle le problème de la voix dans la poétique du théâtre classique : virtuellement inscrite dans le discours rédigé par l'auteur, elle se fait entendre sur scène dans la déclamation qu'en donne le comédien.

Car la voix occupe une place essentielle, pour ne pas dire vitale, dans la tradition oratoire. Que ce soit sur la place publique, au tribunal ou à l'église, l'orateur ne peut transmettre son message à son auditoire que s'il le prononce à voix haute et intelligible : l'art oratoire est un art de la voix vive. Ainsi, dans l'ordre de la rhétorique, la parole n'est pensable que sous sa forme vocalisée, ou du moins dans son rapport à une finalité vocale.

On ne s'étonnera donc pas que la voix soit prioritaire dans l'action oratoire. Pour Aristote, elle en est même l'unique composante :

L'action consiste dans l'usage de la voix, comment il faut s'en servir pour chaque passion, c'est-à-dire quand il faut prendre la forte, la faible et la moyenne, et comment employer les intonations, à savoir l'aiguë, la grave et la moyenne, et à quels rythmes il faut avoir recours pour chaque sentiment<sup>135</sup>.

Cicéron, qui traite aussi du geste, affirme : «Pour l'heureux emploi de l'action oratoire, le rôle le plus important est, sans aucun doute, dévolu à la voix<sup>136</sup>», et Quintilien, qui pourtant consacre au geste la plus grande part de ses préceptes sur l'*actio*, précise qu'«il faut parler d'abord de la voix, à laquelle même le geste est subordonné<sup>137</sup>» : celui-ci «s'accorde à la voix, et, comme elle, obéit en même temps à l'intelligence<sup>138</sup>».

<sup>135</sup>Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1403b.

<sup>136</sup>Cicéron, *De l'orateur*, III, LX, 224.

<sup>137</sup>Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 14.

<sup>138</sup>*Ibid.*

Dans les traités d'action oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle, le nombre de pages consacrées à la voix témoigne de son importance. Chez Le Faucheur, elle occupe près d'une centaine de pages contre une quarantaine pour le geste; il précise :

Quant à ceux qui s'imagineront que je me suis trop arrêté au détail de ce qui regarde la Prononciation & les diverses inflexions de la voix, ils ne m'en doivent pas blâmer, puis que c'est la partie la plus importante, & la plus difficile à acquérir, de l'Art dont j'avois entrepris de traiter<sup>139</sup>.

La voix conserve donc sa préséance traditionnelle : «il faut que le geste s'accomode en quelque façon, aux flexions de la voix<sup>140</sup>», «que les yeux et les mains agissent de concert avec la voix<sup>141</sup>», «l'on doit allier le geste avec le ton de la voix<sup>142</sup>».

À cet égard, la rhétorique française du XVII<sup>e</sup> siècle s'inspire plus spécialement de Quintilien qui, à la notion générale d'oralité du discours, juxtapose la notion spécifique de sa *vocalité*, désignée par le terme de *pronuntiatio*. En subdivisant de la sorte les compétences performatives de l'orateur<sup>143</sup>, il opère un important remaniement conceptuel : l'*actio*, entendue comme tout ce qui met le texte en *actes* (gestes, mouvements, mimiques), relève du non-verbal, tandis que la voix, en ce qu'elle permet la *prononciation* du texte, relève de l'ordre verbal, c'est-à-dire de la dimension linguistique du discours. Selon Quintilien, «la voix ajoute aux idées une valeur propre<sup>144</sup>», au contraire du geste qui n'a de valeur qu'en tant qu'il s'accorde aux paroles<sup>145</sup>

<sup>139</sup> Le Faucheur, «Aux lecteurs», *op. cit.*

<sup>140</sup> René Bary, *La Rhétorique française*, p. 94.

<sup>141</sup> Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 126-127.

<sup>142</sup> Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press (Music and Theatre in France in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries, AMS Reprint Series), 1978 [1760, 1<sup>ère</sup> éd. 1707], p. 114.

<sup>143</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 1.

<sup>144</sup> *Ibid.*, XI, 3, 9.

<sup>145</sup> *Ibid.*, XI, 3, 67.

et s'harmonise avec leur débit<sup>146</sup>. Dans cette optique, non seulement la voix constitue-t-elle le support essentiel du discours oratoire, elle en est aussi un important modélisateur, puisqu'elle y apporte des rythmes et des inflexions qui génèrent des effets de sens spécifiques : en termes pragmatiques, les fonctions locutoire, illocutoire et perlocutoire du discours se réalisent à travers la « valeur ajoutée » de la voix de l'orateur.

Il apparaît donc difficile de prétendre analyser le texte d'un discours oratoire sous les seuls angles de l'invention, de la disposition ou de l'élocution si l'on ne se souvient pas que ces trois aspects se réalisent ultimement au moyen de la prononciation du texte par l'orateur et que, par conséquent, ils sont probablement conçus et structurés en fonction de cette ultime vocalisation. Autrement dit, au moment de la rédaction du discours, l'orateur a déjà en tête la nécessaire perspective de sa réalisation vocale. Son écriture est donc plus ou moins consciemment soumise à cette finalité et on peut y relever de nombreuses marques qui ressortissent du code de la *pronuntiatio* (niveaux de style, figures, ponctuation, etc.). En retour, l'acte d'écriture modélise ce code en opérant et en fixant des choix mélodiques et rythmiques : interjections, points de suspension, etc. C'est par ce processus de soumission sélective à un code préalable que l'orateur inscrit dans son texte ce que Paul Zumthor appelle des indices d'oralité, c'est-à-dire des « appels aux valeurs vocales, émanant de la texture même du discours<sup>147</sup> ».

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, XI, 3, 111. Ce qui explique qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, au terme d'un irrésistible glissement sémantique, la notion de prononciation en vienne à désigner l'action en général : « La Prononciation dépend également & de la Voix, & du Geste » (Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 121); « L'Action du Predicateur, qu'on appelle ordinairement la prononciation, n'est autre chose qu'une agreable expression des belles choses qu'il a pensées sur son sujet » (Richesource, *L'Éloquence de la chaire*, p. 166).

<sup>147</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil (Poétique), 1987, p. 44.

Il en va de même pour la rédaction de toute œuvre littéraire, au moins jusque vers 1750 et même au-delà, aussi longtemps en tout cas que la tradition rhétorique et, avec elle, l'exigence de vocalisation, demeure constitutive de la poétique du texte littéraire. Ce phénomène découle, d'une part, de la prégnance de la rhétorique sur les techniques d'écriture et, d'autre part, de l'histoire des pratiques de la lecture. En effet, à l'exception des érudits, rares sont ceux qui pratiquent la lecture silencieuse au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la majorité des cas, la lecture constitue une pratique orale doublée d'une activité sociale : on lit à haute voix non seulement pour soi, mais aussi pour les autres. Ce mode d'appréhension est à ce point constitutif de la réception des textes littéraires qu'il influe sur leur processus de publication : la première publication d'une œuvre consiste en sa lecture à voix haute devant un public choisi, à l'issue de quoi l'auteur corrige et remanie son texte en vue de l'édition imprimée.

C'est d'autant plus vrai pour la poétique du texte dramatique qui, après l'épreuve du salon, doit subir celle de la scène avant d'être donné à l'impression. Le travail de la *pronuntiatio* y est d'autant plus nécessaire que la voix effective de l'acteur s'y juxtaposera à celle, virtuelle, de l'auteur. L'un comme l'autre doivent en respecter les principes, en amont et en aval, sur le papier et sur la scène. Pour ce faire, ils doivent connaître ces principes, les maîtriser et, idéalement, les partager. À l'instar de la rhétorique, la poétique dramatique qui se met en place au XVII<sup>e</sup> siècle n'est donc pas une méthode d'écriture purement scripturale, mais une méthode d'écriture *vocale*<sup>148</sup>. Dans

<sup>148</sup>C'est ce que Scherer a d'ailleurs lui-même suggéré en définissant certaines formes de l'écriture théâtrale telles que les stances, le quatrain, la stichomythie, la sentence, la répétition, le refrain comme des «formes verbales qui ont un intérêt dramatique et qui sont utilisées pour produire au théâtre certains effets» (Scherer, p. 13). Mais il ne fait qu'effleurer la question du rapport de ces formes avec la déclamation sans jamais les rattacher, évidemment, au code de la *pronuntiatio*.

le contexte particulier du théâtre classique, le code de la *pronuntiatio* fournit ainsi les paramètres historiques et culturels nécessaires à l'analyse du présumé fondateur de toute écriture théâtrale, celui de la réalisation vocale du texte.

Rappelons que le présumé de réalisation vocale du texte dramatique découle de sa forme dialogique. On l'a vu, le code d'écriture du dialogue de théâtre préfigure le contexte d'une représentation : la mise en évidence des noms des personnages devant les répliques, elles-mêmes disposées dans une succession verticale, sont autant d'indications renvoyant à la concrétisation scénique d'un échange verbal, sans parler des didascalies explicites ou implicites modulant l'usage de la voix. Si l'on s'attarde plus spécifiquement au texte des répliques, on constate qu'il s'agit du seul système de signes du dialogue qui passera intégralement du domaine de l'écriture dramatique à celui de la représentation (à moins, évidemment, qu'on choisisse d'y opérer des coupures). Que ce soit sur le papier ou sur la scène, les répliques conservent leur caractère de signes verbaux – au contraire des didascalies qui, verbalisées sur le papier, seront concrétisées sur scène par les langages non-verbaux de la représentation : costume, décor, gestuelle, etc. Ce qui change, c'est leur matière, qui à la scène n'est plus scripturale mais phonique, donc transmise par des signes vocaux : timbre, inflexion, rythme. Sans y insister, Anne Ubersfeld formule ce rapport de façon limpide : «le texte (dialogue) figure dans la représentation comme système de signes linguistiques dont la matière est phonique<sup>149</sup>». Ainsi, on

---

<sup>149</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 156.

peut conclure avec elle que «le texte de théâtre est présent à l'intérieur de la représentation sous sa forme de voix, de *phoné*<sup>150</sup>».

De ce point de vue, la notion de «texte-partition» qui, en théorie du théâtre, assimile le texte dramatique à une partition musicale que le comédien doit déchiffrer et (dans tous les sens du terme) interpréter<sup>151</sup>, s'avère particulièrement pertinente pour rendre compte de la mise en voix du texte de théâtre classique; on pourrait même affirmer que c'est par l'exemple du théâtre classique qu'elle acquiert sa véritable valeur épistémologique. Comme un chanteur devant un système de notation musicale, le comédien classique lit dans le dialogue dramatique, à travers le code textuel de la *pronuntiatio*, les indications de volume, de hauteur, de tempo caractérisant le discours de son ou ses personnages. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la matière scripturale du dialogue contient donc *déjà*, virtuellement, sa matière phonique, par l'inévitable recours à des signes linguistiques qui ont une valeur vocale préétablie par le code de la *pronuntiatio*. Antérieure à l'écriture du texte, la tradition de la *pronuntiatio* informe cette écriture au moins autant qu'elle informe sa réalisation scénique. Par son inscription dans la tradition rhétorique, le théâtre classique opère donc la jonction de la voix et de l'écriture à même son code dramaturgique. En cela il cristallise un des principaux défis de la littérature naissante : parvenir à légitimer une poétique scripturale dans le contexte général d'oralité hérité de la tradition rhétorique.

---

<sup>150</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>151</sup>*Ibid.*, p. 234, 59, 53, 32.



## 1.5 Un genre oral

### 1.5.1 Une culture de l'oralité

La prégnance de l'art oratoire sur la production culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle et, à travers elle, l'importance de la réalisation du discours par le code de la *pronuntiatio*, incitent en effet à qualifier la culture classique de culture orale. Cela ne signifie évidemment pas que l'écriture n'y existe pas, mais plutôt qu'elle demeure seconde par rapport à la transmission vocale des textes. Ce rapport de subordination de l'écriture à une oralité dominante a été étudié, dans d'autres contextes que celui du XVII<sup>e</sup> siècle français, par deux importants théoriciens de l'oralité : Walter J. Ong, éminent représentant de l'école anglo-américaine, et Paul Zumthor, médiéviste réputé dont les ouvrages constituent la seule réflexion majeure en français sur le sujet. D'une ampleur et d'une profondeur d'analyse dépassant largement les cas de figure qui leur servent d'exemples, les contributions d'Ong et de Zumthor permettent de mieux comprendre l'importance de l'oralité dans la culture classique.

Avant d'en venir au problème spécifique de la voix dans la dramaturgie classique, des mises en place générales s'imposent, notamment en ce qui concerne les fondements théoriques et méthodologiques de l'étude des faits d'oralité. Aussi les pages qui suivent s'attachent-elles à préciser, d'abord, les modalités des rapports entre oralité et écriture au XVII<sup>e</sup> siècle puis, après avoir relevé les différences axiologiques entre les deux modes de communication, à dégager les valeurs liées à la présence de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans ses manifestations oratoire et dramatique.

Les théories de l'oralité découlent d'un constat anthropologique fondamental, à savoir que «le langage est impensable sans la voix<sup>152</sup>».

Wherever human beings exist they have a language, and in every instance a language that exists basically as spoken and heard, in the world of sound. [...] Indeed, language is so overwhelmingly oral that of all the many thousands of languages — possibly tens of thousands — spoken in the course of human history only around 106 have ever been committed to writing to a degree sufficient to have produced literature, and most have never been written at all. [...] Even now hundreds of languages in active use are never written at all: no one has worked out an effective way to write them. The basic orality of language is permanent<sup>153</sup>.

La parole se réalise donc toujours et d'abord par «l'idiome purement oral qui fut celui des sociétés archaïques et de notre enfance<sup>154</sup>», avant d'éventuellement s'inscrire dans une graphie qui met généralement des siècles, voire des millénaires à se développer. Ainsi, si «le langage est impensable sans la voix», il peut cependant fort bien se concevoir sans l'écriture.

Ce phonocentrisme, ou primauté de la *phonè*, de la voix, constitue la base de la réflexion occidentale sur le langage. Il est reconduit par la linguistique moderne : dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure maintient la primauté de la parole orale dans la communication humaine, l'écriture fonctionnant comme un simple complément. Depuis, d'aucuns se sont appliqués à démonter le mécanisme du phonocentrisme en révélant l'écriture première, ou archi-écriture, qui se dissimule dans la voix. Définissant l'écriture comme un système institutionnalisé de différences, Jacques Derrida montre que la parole prononcée est aussi une écriture, puisque son intelligibilité repose sur un système concensuel de différenciation phonétique<sup>155</sup>. Ainsi, «[e]n tant que lieu et moyen d'articulation

<sup>152</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 12.

<sup>153</sup>Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Methuen (New Accents), 1982, p. 7.

<sup>154</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 13.

<sup>155</sup>Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16-17.

des phonèmes, la voix porteuse de langage [...] n'est rien d'autre [...] que le "déguisement d'une écriture première"<sup>156</sup>». Tout comme la parole graphique, la parole vive relèverait, en son fondement même (le système phonétique), d'une grammatologie<sup>157</sup>.

Dans leur analyse des rapports entre oralité et écriture, ni Ong ni Zumthor ne récusent la valeur épistémologique des travaux de Derrida. Ils les jugent cependant non pertinents pour rendre compte des problèmes qui les intéressent, à savoir, pour Zumthor,

la fonction large de la vocalité humaine dont la parole certes constitue la manifestation principale, mais non la seule ni peut-être la plus vitale : j'entends l'exercice de sa puissance physiologique, sa faculté de produire la phonie, l'action d'organiser cette substance<sup>158</sup>.

Quant à Ong, il cherche à décrire dans une perspective historique les différences de pensée et d'expression induites par le passage d'une culture de l'oralité à une culture de l'écriture (plus précisément, de l'écriture alphabétique : «literacy»). À cet égard, la méthode derridienne comporte des limites qu'il relève avec justesse et non sans ironie :

to try to construct a logic of writing without investigation in depth of the orality out of which writing emerged and in which writing is permanently and ineluctably grounded is to limit one's understanding, although it does produce at the same time effects that are brilliantly intriguing but also at times psychedelic, that is, due to sensory distortions. Freeing ourselves of chirographic and typographic bias in our understanding of language is probably more difficult than any of us can imagine, far more difficult, it would seem, than the "deconstruction" of literature, for this "deconstruction" remains a literary activity<sup>159</sup>.

<sup>156</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 27.

<sup>157</sup>Si Jacques Derrida parvient à cette conclusion en renversant le rapport ontologique de la voix et du *gramma* dans la métaphysique occidentale, Giorgio Agamben, dans sa réflexion sur le langage et la mort, soutient au contraire que la métaphysique a toujours pensé le primat du *gramma* sur la voix à travers l'opposition entre voix articulée et voix animale : «Si la métaphysique est la pensée qui pose à l'origine la voix, il est également vrai que cette voix est pensée, depuis le début, comme supprimée [par l'articulation des consonnes], comme Voix. Définir l'horizon de la métaphysique simplement par la suprématie de la *phonè* signifie penser la métaphysique sans la négativité qui lui est consubstantielle. La métaphysique est toujours déjà grammatologie et celle-ci est *fondamentologie*, au sens où est attribuée au *gramma* (à la Voix) la fonction d'un fondement ontologique négatif» (Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, Marilène Raiola trad., Paris, Bourgois (Détroits), 1991, p. 81-82).

<sup>158</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 27.

<sup>159</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 77; voir aussi p. 168-170.

Les questions qui occupent Derrida ne sont cependant pas étrangères au XVII<sup>e</sup> siècle français, qui marque précisément l'émergence d'une «activité littéraire». La réflexion sur le rapport entre la voix et la lettre, amorcée au XVI<sup>e</sup> siècle, s'y poursuit, en particulier à travers le développement du genre romanesque, qui en constitue un lieu privilégié. Il est cependant certain que pour être comprise adéquatement, cette réflexion doit être replacée dans le contexte de l'époque, un contexte radicalement différent du nôtre : celui d'une culture de l'oralité. Voilà pourquoi, d'un point de vue historique, les contributions d'Ong et de Zumthor s'avèrent plus utiles que celle de Derrida pour appréhender le phénomène de la voix dans le théâtre classique.

Au sens large, la notion d'oralité désigne un procès de communication où un message est transmis de vive voix par un locuteur à un auditoire. D'une culture à l'autre, ce mode d'expression occupe une place plus ou moins importante. Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, malgré la présence non seulement de l'écriture, mais aussi de l'imprimerie, la transmission orale continue de constituer le médium privilégié de tout type de discours. La parole mondaine en fournit un bon exemple : l'honnête homme doit en effet maîtriser les subtilités de l'expression orale pour pouvoir évoluer adéquatement dans les salons et cercles académiques ainsi qu'à la cour. D'où la parution, dans la seconde moitié du siècle, de nombreux traités de conversation : *L'Esprit de cour ou Les Conversations galantes* (1662) et le *Journal* et le *Nouveau Journal de conversation* (1673 et 1675) de René Bary, *L'Art de plaire dans la conversation* (1688) de Pierre d'Ortigue de Vaumorière, et surtout les discours *De la conversation* (1677) et *De l'éloquence et de l'entretien* (posthume, 1700) du Chevalier de Méré, représentant exemplaire de l'honnêteté. L'activité intrinsèquement orale

qu'est la conversation devient donc un véritable art, au même titre que l'action oratoire à laquelle elle emprunte d'ailleurs sous plusieurs aspects (valorisation des passions, convenance du geste et de la voix<sup>160</sup>), tout en demeurant privée, informelle et, par là, plus propice à la liberté individuelle et à l'innovation.

La prépondérance de l'oralité se manifeste aussi dans les pratiques de lecture et d'écriture. D'une part, même dans la lecture privée, un texte est appréhendé à voix haute; la lecture silencieuse, bien que connue, demeure exceptionnelle. D'autre part, la vocalisation du texte préside aussi au processus de rédaction, l'auteur écrivant en quelque sorte sous sa propre dictée, vérifiant à voix haute la valeur performative de son texte. Enfin, la lecture à voix haute du texte par son auteur constitue généralement le premier mode de publication, c'est-à-dire de diffusion publique, des œuvres littéraires. Les lettres de Mme de Sévigné témoignent ainsi des itinéraires de lecture de nombreuses œuvres, tel l'*Art poétique* de Boileau, donné en lecture début 1672 chez le cardinal de Retz, chez Gourville fin 1673, chez Monsieur de Pomponne en janvier 1674, avant d'être imprimé la même année; ou encore la *Pulchérie* de Corneille, lue par l'auteur le 15 janvier 1671 chez La Rochefoucauld, puis au début de l'année suivante chez le cardinal de Retz, avant d'être portée à la scène le 14 novembre 1672 et enfin imprimée le 20 janvier 1673. Manuscrite ou imprimée, l'écriture n'est donc guère encore que transcription, voire simple support d'un texte destiné à être communiqué de vive voix à tous les stades de son existence. Ainsi, «la lecture à haute voix, comme mode normal d'appréhension d'un texte

---

<sup>160</sup>Voir, entre autres, Mechtild Albert, «Le Geste et la parole dans la conversation mondaine au XVII<sup>e</sup> siècle», *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 149-152.

littéraire, ne s'efface pas avec le développement de la culture de l'imprimé<sup>161</sup> ; «elle perpétue un rapport au livre, entendu, qui inscrit l'imprimé dans une culture de la parole et situe la lecture, non pas comme un temps privilégié de la retraite solitaire, mais comme l'expression même du rapport à autrui, en ses diverses formes<sup>162</sup>».

Ce type de coexistence de l'écriture (manuscrite ou imprimée) et de l'oralité constitue pour Zumthor une situation d'oralité *mixte*, qui «procède de l'existence d'une culture *écrite* (au sens de "possédant une écriture")», mais où «l'influence de l'écrit [...] demeure externe, partielle et retardée» — au contraire de l'oralité *seconde*, qui «procède de l'existence [...] d'une culture *lettrée* (où toute expression est marquée par la présence de l'écrit)», et «qui se (re)compose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire<sup>163</sup>». Très schématiquement, on peut affirmer que l'oralité mixte caractérise adéquatement la France du XVII<sup>e</sup> siècle et l'oralité seconde, la France du XIX<sup>e</sup>, le passage de l'une à l'autre s'affirmant lentement mais sûrement dans les multiples révolutions culturelles qui les séparent.

Walter Ong distingue quant à lui cultures orales et cultures «chirographiques» : «oral cultures and chirographic (i.e., writing) cultures that coexist at a given period of time<sup>164</sup>». Moins élaborée que celle de Zumthor, sa classification inclut cependant une précieuse notion opératoire, celle de l'«oralité résiduelle» des cultures chirographiques<sup>165</sup>, qu'il rattache

<sup>161</sup>Roger Chartier, «Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne», *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 144.

<sup>162</sup>*Ibid.*, p. 138.

<sup>163</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 36.

<sup>164</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 2.

<sup>165</sup>«[T]he residual orality of a given chirographic culture» (*ibid.*, p. 41).

explicitement à l'influence de la tradition rhétorique : «the residually oral western rhetorical tradition stretching from classical antiquity through the eighteenth century<sup>166</sup>». La place de la rhétorique dans une culture donnée serait un indice de son degré d'oralité :

Over the centuries, until the age of Romanticism (when the thrust of rhetoric was diverted, definitively if not totally, from oral performance to writing), explicit or even implicit commitment to the formal study and formal practice of rhetoric is an index to the amount of residual primary orality in a given culture<sup>167</sup>.

Ainsi, selon Ong, l'omission de la *memoria* dans les traités de rhétorique du XVI<sup>e</sup> siècle indiquerait un recul de l'oralité lié à l'avènement d'une société d'oralité résiduelle ou mixte<sup>168</sup>; de même, la minimisation de l'*actio* dans les mêmes traités laisserait présager le passage d'une culture d'oralité mixte à une culture d'oralité seconde<sup>169</sup>. En ce sens, la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle français marque une recrudescence de l'oralité mixte : si la part de la *memoria* est réduite à presque rien, l'*actio* au contraire occupe une place importante, non pas généralement dans les rhétoriques proprement dites, mais dans de nombreux et volumineux traités qui lui sont spécifiquement consacrés. Il est vrai que cette autonomisation implique un rapport différent, non concomitant, de l'action oratoire avec le processus d'écriture du discours; j'y reviendrai plus loin<sup>170</sup>. Il est toutefois clair que la prolifération des traités d'action oratoire ne signale pas une désaffection, mais bien un surcroît d'intérêt à l'égard de la transmission orale du discours. On peut donc affirmer que l'importance de l'*actio* dans le système rhétorique

---

<sup>166</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>167</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>168</sup>Dans une société d'oralité primaire, la conservation de tout type de texte passe nécessairement par sa mémorisation, tandis que dans une société d'oralité mixte, et *a fortiori* d'oralité seconde, cette fonction archivistique est progressivement transférée à l'écriture (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 32-33; Ong, *Orality and Literacy*, p. 41).

<sup>169</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 116.

<sup>170</sup>Section 2.3.2.

de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle indique la forte oralité résiduelle de la culture classique.

### 1.5.2 Repères axiologiques

Loin d'être dichotomiques, oralité et écriture apparaissent donc, «[a]u ras des faits et dans le fil de l'histoire, [...] comme les extrêmes d'une série continue<sup>171</sup>». Ainsi, l'oralité mixte et l'oralité seconde ne sont pas des catégories étanches; elles constituent plutôt des registres de communication qui peuvent se démultiplier «en autant de nuances qu'il peut y avoir de degrés dans la diffusion et dans l'usage de l'écriture : une infinité<sup>172</sup>». Cependant, il est clair qu'en raison de leur relation particulière au langage, elles impliquent des modes de pensée différents : une culture prioritairement orale conçoit le monde et son rapport à celui-ci selon d'autres modalités qu'une culture prioritairement écrite. À partir des caractéristiques psychodynamiques relevées par Ong, on peut très schématiquement déterminer quelques différences axiologiques entre cultures de l'oralité et cultures de l'écriture qui permettent de mieux comprendre l'oralité résiduelle de la culture classique.

La première différence, dont découlent toutes les autres, est d'ordre sensoriel. La communication orale se fait au moyen de la voix et s'adresse à l'ouïe; la communication écrite, faite au moyen de la graphie, s'adresse à la vue. L'oralité est donc un phénomène sonore, l'écriture un phénomène visuel. Les implications noétiques de cette répartition sensorielle sont capitales. En effet, le son est par nature un événement unique, dont le

---

<sup>171</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 35.

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 36.



rapport au temps en est un d'évanescence : «When I pronounce the word "permanence", by the time I get to the "-nence", the "perma-" is gone, and has to be gone<sup>173</sup>». La vision, au contraire, permet de suspendre le cours du temps dans la fixité de la contemplation. «I can stop a moving picture camera and hold one frame fixed on the screen. If I stop the movement of sound, I have nothing — only silence, no sound at all<sup>174</sup>». Le même constat s'applique à la transmission des textes : la transmission orale est une manifestation textuelle nécessairement fugitive et unique (un événement), la transmission écrite, au contraire, est une manifestation textuelle fixe et durable (une trace).

La perception auditive est donc soumise au flux de la contingence temporelle, tandis que, par son aptitude à la fixité, la perception visuelle dépend davantage de la spatialité. On peut donc considérer que la voix et l'ouïe relèvent de la dimension temporelle du langage, la graphie et la vue de sa dimension spatiale. L'introduction de l'écriture dans une culture orale marque ainsi «the reduction of dynamic sound to quiescent space, the separation of the word from the living present, where alone spoken words can exist<sup>175</sup>». La véritable révolution médiatique ne serait donc ni celle de l'imprimerie, ni celle de l'électronique, mais celle de l'écriture qui, en transférant la perception langagière du sens de l'ouïe à celui de la vue, réaménage sa dimension temporelle en fonction de sa dimension spatiale, induisant une restructuration majeure de la conscience humaine<sup>176</sup> que l'imprimerie et l'électronique ne feront qu'accentuer :

---

<sup>173</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 32.

<sup>174</sup>*Ibid.*

<sup>175</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>176</sup>«Writing restructures consciousness» (*ibid.*, p. 78).

Writing [...] was and is the most momentous of all human technological inventions. It is not a mere appendage to speech. Because it moves speech from the oral-aural to a new sensory world, that of vision, it transforms speech and thought as well<sup>177</sup>.

De ce partage sensoriel du langage résulte une autre différence entre oralité et écriture : la communication orale est un procès d'inclusion et de participation, la communication écrite un procès d'exclusion ou, à tout le moins, d'isolement<sup>178</sup>. Le son crée en effet un lien immédiat entre le locuteur, l'auditeur et l'environnement dans lequel se déroule la communication. Issu de l'ici et maintenant de l'acte de parole, il se propage d'un même mouvement dans le corps de celui qui parle, dans le corps de celui qui écoute, et dans le cosmos qui les environne et les contient tous deux. C'est pourquoi, dans les cultures orales, il est considéré comme la manifestation physique d'une harmonie organique. Dans ce contexte, la communication orale a une fonction nécessairement empathique et inclusive : «the auditory ideal [...] is harmony, a putting together<sup>179</sup>». Elle assure les fondements de la sociabilité dans une réciprocité de communication confinant à la communion<sup>180</sup>. En résumé, «the characteristics of orally based thought and

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 85. Restructuration remarquablement décrite et analysée par Jack Goody, notamment dans *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

<sup>178</sup> «Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer. [...] By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense» (Ong, *Orality and Literacy*, p. 72). En dépit de sa valeur empirique, le concept d'immersion sonore est scientifiquement questionnable : même en stéréophonie, les ondes sonores se propagent nécessairement de manière longitudinale. Mais ce qui compte ici, c'est précisément la perception empirique, et non une représentation scientifique qui, dirait Ong, doit trop à la culture chirographique pour n'être pas partielle.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>180</sup> «Sound provides reciprocity and communication without collision or friction. Thus because of the very nature of sound as such, voice has a kind of primacy in the formation of true communities of men, groups of individuals constituted by shared awarenesses. [...] The word, and particularly the spoken word, is curiously reciprocating not only intentionally, in what it is meant to do (establish relations with another), but also in the very medium in which it exists. [...] Because the spoken word moves from interior to interior, encounter between man and man is achieved largely through voice» (Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981 [1967], p. 124-125). Ainsi, dans le registre érotique, «[l]'énonciation de la parole prend par là valeur, en elle-même, d'acte symbolique : grâce à la parole, elle est exhibition et don,

expression [...] relate intimately to the unifying, centralizing, interiorizing economy of sound as perceived by human beings<sup>181</sup>».

En sollicitant le sens de la vue plutôt que celui de l'ouïe, l'écriture remet en cause la traditionnelle fonction unificatrice de la parole. En effet, la vue implique un rapport extérieur à son objet; qui plus est, elle n'est possible qu'à une certaine distance de celui-ci. Dans le cas d'un texte écrit, cette distance est à la fois spatiale et temporelle : non seulement le lecteur est-il physiquement dissocié du texte, mais encore l'appréhende-t-il dans un après-coup plus ou moins éloigné du moment où l'auteur l'a produit. Par son appartenance au registre visuel, l'écriture instaure donc une distance entre l'être et le discours, qu'il s'agisse du sien propre ou de celui d'un autre. En outre, elle réduit le langage au silence : sur la page, dans sa version graphique, le texte n'est ni prononcé ni audible. La distance induite par l'écriture équivaut donc à une coupure sociale, tant de la part de l'auteur que de celle du lecteur :

because it consists of silent words, writing introduces a whole new set of structures within the psyche: communication which lacks the normal social aspect of communication, encounter with one who is not present, participation in the thought of others without commitment or involvement<sup>182</sup>.

Au contraire de la communication orale-aurale, la communication écrite est donc un procès différé et distancié qui permet de dissocier texte et contexte.

Les rapports particuliers au temps et à l'espace instaurés par le partage sensoriel permettent d'établir une première série d'oppositions entre oralité et écriture. La communication orale est caractérisée par son

---

agression, conquête et espoir de consommation de l'autre; intériorité manifestée, affranchie de la nécessité d'envahir physiquement l'objet de son désir : le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences» (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 14).

<sup>181</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 73.

<sup>182</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 126.

immédiateté, aussi bien temporelle que spatiale. À l'inverse, la communication écrite est indirecte, médiatisée à la fois par la distance temporelle entre le moment de l'écriture et celui de la lecture et par la distance spatiale entre scripteur et lecteur, scripteur et texte, lecteur et texte. En outre, la communication orale implique nécessairement une extériorisation de la parole : pour être entendu par l'auditeur, le message doit être énoncé vocalement par le locuteur, assurant ainsi la réciprocité de l'échange. La communication écrite, au contraire, est une transmission silencieuse, tant pour le scripteur que pour le lecteur; elle favorise une intériorisation de la parole qui substitue la réflexivité à la réciprocité : «the silencing of words portends in some way withdrawal into oneself<sup>183</sup>».

Ces oppositions engendrent d'importantes différences cognitives que Ong résume comme suit :

[a] sound-dominated verbal economy is consonant with aggregative (harmonizing) tendencies rather than with analytic, dissecting tendencies (which would come with the inscribed, visualized word: vision in a dissecting sense). It is consonant also with the conservative holism (the homeostatic present that must be kept intact, the formulaic expressions that must be kept intact), with situational thinking (again holistic, with human action at the center) rather than abstract thinking, with a certain humanistic organization of knowledge around the actions of human and anthropomorphic beings, interiorized persons, rather than around impersonal things<sup>184</sup>.

La pensée situationnelle propre aux cultures orales s'explique par le fait que la communication y est toujours contextualisée dans l'ici et maintenant d'une interaction humaine. En conséquence, la portée sémantique du texte oral est toujours conditionnée par le contexte de son énonciation, particulièrement eu égard à sa fonction sociale : «l'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité : le besoin de communication qui la sous-tend ne vise pas spontanément l'universalité<sup>185</sup>». D'où la tendance des cultures orales à

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>184</sup> Ong, *Orality and Literacy*, p. 73-74.

<sup>185</sup> Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 40.

célébrer et à perpétuer des savoirs liés à l'expérience commune : «[f]or an oral culture learning or knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known<sup>186</sup>». Ainsi, «[o]ral cultures tend to use concepts in situational, operational frames of reference that are minimally abstract in the sense that they remain close to the living human lifeworld<sup>187</sup>».

La contextualisation est en fait la seule manière pour les cultures orales d'apprivoiser un environnement anxiogène qui les dépasse et les déborde de toutes parts. Vivre dans une culture d'oralité primaire (c'est-à-dire sans écriture) signifie être plongé au centre d'un magma sonore incontrôlable<sup>188</sup>. La pensée contextuelle ramène ce phénomène inquiétant à une échelle connue, celle de l'expérience humaine<sup>189</sup>, ce qui explique la tendance des cultures orales à interpréter les sons de la nature en termes anthropomorphiques : «A world of sound [...] tends to grow into a world of voices and of persons, those most unpredictable of all creatures. Cultures given to auditory syntheses have this background for anxieties, and for their tendencies to animism<sup>190</sup>».

À cet égard, un des aspects les plus frappants de la pensée orale est sa dimension agonistique. «By keeping knowledge embedded in the human lifeworld, orality situates knowledge within a context of struggle. Proverbs an

---

<sup>186</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 45.

<sup>187</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>188</sup>«At a given instant I hear not merely what is in front of me or behind me or at either side, but all these things simultaneously, and what is above and below as well. [...] Sound thus situates me in the midst of a world. Because it situates me in the midst of a world, sound conveys simultaneity [...]: hearing makes me intimately aware of a great many goings-on which it lets me know are simultaneous but which I cannot possibly view simultaneously and thus have difficulty in dissecting or analyzing, and consequently of managing. Auditory syntheses overwhelm me with phenomena beyond all control» (Ong, *The Presence of the Word*, p. 129-130).

<sup>189</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 42.

<sup>190</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 131.

riddles are not used simply to store knowledge but to engage others in verbal and intellectual combat<sup>191</sup>», lequel combat se manifeste par la surenchère, aussi bien dans la vitupération que dans l'éloge, ainsi que par la glorification de la violence physique. Ong explique cette tendance agonistique par les rudes conditions de vie des sociétés archaïques<sup>192</sup>, mais aussi par la structure même de l'oralité, qui oblige à l'extériorisation directe des sentiments, quels qu'ils soient : «When all verbal communication must be by direct word of mouth, involved in the give-and-take dynamics of sound, interpersonal relations are kept high — both attractions and, even more, antagonisms<sup>193</sup>». Par son rapport immédiat et extraverti à la parole, l'oralité implique donc une conception du monde et des rapports humains nécessairement contextuelle, simultanée, personnalisée et fortement polarisée.

Les cultures écrites, fondées sur l'usage de la vue, échappent quant à elles à ces catégories. Au contraire de l'auditeur qui, pour bien entendre, doit être immergé dans l'environnement sonore, le spectateur (ou le lecteur), pour bien voir, doit littéralement garder ses distances. La distance requise pour une bonne perception visuelle est donc, non moins littéralement, une distance critique. De plus, contrairement à l'oreille qui capte simultanément mais indistinctement et fugitivement tout ce qui l'entoure, l'œil focalise d'autant mieux sur son objet qu'il peut le fixer dans une relative immobilité. La vue permet ainsi d'appréhender le monde de façon non seulement distincte mais sélective, en le «disséquant<sup>194</sup>», ou plutôt, elle y *oblige* : «To

<sup>191</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 44.

<sup>192</sup>«The common and persistent physical hardships of life in many early societies» (*ibid.*, p. 44).

<sup>193</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>194</sup>Maurice Merleau-Ponty, «L'OEil et l'esprit», dans *Les Temps modernes*, 18, 184-185, 1961, p. 193-227.

view the world around me, I must turn my eyes, taking in one section after another, establishing a sequence. [...] There is no way to view all that is visible around me at once<sup>195</sup>».

En transférant la parole du domaine sonore au domaine visuel, l'écriture impose donc, selon Ong, un nouveau mode d'appréhension du monde : distancié, séquentiel et sélectif. Tout d'abord, parce qu'elle détache scripteur et lecteur du processus oral-aural de communication, l'écriture élimine l'exigence de contextualisation et son corollaire, la personnalisation de l'échange; elle tend ainsi, en principe du moins, à l'abstraction et à l'universalité<sup>196</sup>. Ensuite, l'écriture ordonne le texte de façon nécessairement séquentielle, une lettre, un mot, une phrase après l'autre; la lecture se fait selon les mêmes modalités, pavant la voie à une saisie analytique du message. Réduit à sa dimension spatiale par la transcription alphabétique, le langage devient lui-même objet d'analyse<sup>197</sup>. Enfin, en fixant la parole sur un support spatial, l'écriture lui confère une pérennité riche d'implications :

la répétitivité indéfinie du message, dans son identité intangible, l'assure de triompher du temps. Il en résulte une maniabilité parfaite du texte : je le lis, le découpe, le recolle, en descends ou en remonte à volonté le cours. Il se présente, sur la pierre ou sur la feuille de papier, comme un tout, perceptible en tant que tel. Quels que soient les ratés, les faux-fuyants (littérairement, les tours de masque) que comporte le message, une saisie globale en est par là rendue possible : tendanciellement synthétique, donc abstraite<sup>198</sup>.

<sup>195</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 128-129.

<sup>196</sup>«L'écriture, atomisée entre tant de lecteurs individuels, acculée à l'abstraction, ne se meut sans peine qu'au niveau du général, sinon de l'universel» (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 40).

<sup>197</sup>«The vocalic Greek alphabet [...] analyzed sound more abstractly into purely spatial components. [...] The alphabet [...] implies [...] that the word is a thing, not an event, that is present all at once, and that it can be cut up into little pieces. [...] The alphabet has lost all connection with things as things. It represents sound itself as a thing, transforming the evanescent world of sound to the quiescent, quasi-permanent world of space» (Ong, *Orality and Literacy*, p. 90-91).

<sup>198</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 40.

L'introduction de l'écriture dans une culture orale implique donc une révolution cognitive : même lorsqu'elle n'est que transcription ou aide-mémoire d'un texte oral, elle instaure un mode de pensée distancié, sélectif, séquentiel et, en vertu de ces qualités, potentiellement totalisant, ouvrant ainsi à l'homme des possibilités d'abstraction inconcevables dans une culture de pure oralité. Le passage d'une culture « naturelle » de l'oralité à une culture « artificielle » de l'écriture équivaut pour Ong à un passage de l'inconscient au conscient :

By contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial. There is no way to write "naturally". Oral speech is fully natural to human beings in the sense that every human being in every culture who is not physiologically or psychologically impaired learns to talk. Talk implements conscious life but it wells up into consciousness out of unconscious depths [...]. Writing or script differs as such from speech in that it does not inevitably well up out of the unconscious. The process of putting spoken language into writing is governed by consciously contrived, articulable rules<sup>199</sup>.

Enfin, dans le même ordre d'idées, les cultures de l'oralité et les cultures de l'écriture entretiennent un rapport différent à la tradition. L'évanescence de la parole dans les cultures d'oralité primaire impose le recours à la mémorisation pour assurer la sauvegarde et la transmission des connaissances. La mémoire y est donc essentielle à la survie culturelle : « Since in a primary oral culture conceptualized knowledge that is not repeated aloud soon vanishes, oral societies must invest great energy saving over and over again what has been learned arduously over the ages<sup>200</sup> ». Ce nécessaire ressassement des connaissances traditionnelles limite les possibilités d'expérimentation et d'invention. En libérant la mémoire de sa

---

<sup>199</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 82. En « technologisant » la parole, l'écriture contribue ainsi au développement de l'esprit : « Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness, and never more than when they affect the word. Such transformations can be uplifting. Writing heightens consciousness. Alienation from a natural milieu can be good for us and indeed is in many ways essential for full human life. To live and understand fully, we need not only proximity but also distance. This writing provides for consciousness as nothing else does » (*ibid.*).

<sup>200</sup>*ibid.*, p. 41.



fonction archivistique, l'écriture, au contraire, les autorise<sup>201</sup>. La conséquence en est la dévaluation de la tradition au profit de la nouveauté : «By storing knowledge outside the mind, writing and, even more, print downgrade the figures of the wise old man and the wise old woman, repeaters of the past, in favor of young discoverers of something new<sup>202</sup>».

Leur nécessaire recours à la mémoire conditionne en outre le rapport des cultures orales à l'autorité. «[I]nspirée par la mémoire<sup>203</sup>», la voix du vieux sage manifeste pleinement l'autorité de son discours : «the communal tradition speaks through him, and there is no appeal<sup>204</sup>». D'où, dans les cultures orales, l'importance de la citation comme caution du discours<sup>205</sup>. «[A]rchive sonore» de la communauté, conservée et transmise par des «porteurs privilégiés; vieillards, prêcheurs, les chefs, les saints et, de manière à peine différente, les poètes», la «parole-force<sup>206</sup>» de la coutume entretient, «avec le passé social, une relation ontologique<sup>207</sup>» : «[a]ucune autre ordonnance n'a l'autorité plénière d'une coutume attestée, présente dans la parole qui la *dit* : propriété inaliénable du petit nombre d'hommes et de femmes constituant, *hic et nunc*, l'entité sociale, dans un espace "à portée de voix"<sup>208</sup>». Le passage à l'écriture déplace ce rapport à l'autorité, en archivant visuellement les connaissances en dehors des compétences de la mémoire et de la voix. Le rapport à la vérité s'en trouve profondément modifié, comme

<sup>201</sup> «[B]y taking conservative functions on itself, the text frees the mind of conservative tasks, that is, of its memory work, and thus enables the mind to turn itself to new speculation». *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 167.

<sup>204</sup> Ong, *The Presence of the Word*, p. 283.

<sup>205</sup> «[...] the penchant for quoting authorities : these show contact with the sources of the communal heritage, the proficient or professional sayer, who is not an imposition but a necessity» (*ibid.*, p. 233).

<sup>206</sup> Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 83.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>208</sup> *Ibid.*; souligné par l'auteur.

en témoignent au XVI<sup>e</sup> siècle les «crises de l'autorité» tant scientifique que religieuse<sup>209</sup> qui, pour Walter Ong, s'expliquent en partie par le renforcement visuel induit par la culture typographique<sup>210</sup>. Rappelons cependant avec Paul Zumthor que, «[j]usqu'au-delà du XV<sup>e</sup> siècle, en certains lieux du XVII<sup>e</sup>, la parole restera sinon la source ultime, du moins la manifestation la plus convaincante de l'autorité<sup>211</sup>».

Dans l'histoire des sociétés humaines, le passage de l'oralité à l'écriture apparaît comme un processus inévitable : «[b]ecause of its impermanence, the spoken word needs supplementing<sup>212</sup>». Il relève de l'évolution générale du langage<sup>213</sup>, voire de la notion, si controversée soit-elle, de progrès :

without writing, human consciousness cannot achieve its fuller potentials [...]. In this sense, orality needs to produce and is destined to produce writing. Literacy [...] is absolutely necessary for the development not only of science but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art, and indeed for the explanation of language (including oral speech) itself<sup>214</sup>.

Cela ne signifie évidemment pas que l'oralité disparaisse avec l'avènement de l'alphabet, ni même que son importance diminue : dans toutes les cultures écrites, elle demeure un mode de communication essentiel et continue d'être perçue comme la base du langage et de l'échange humain. Cependant, il est clair que plus une société s'alphabetise, plus elle est sujette à réinterpréter

<sup>209</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 231.

<sup>210</sup>«[A] typographic culture, because it is strongly visualist, isolates the individual from the tribe even in much of his verbal activity, mutes and minimizes interpersonal communication, and elaborates the visual in all its aspects, including "observation" and "objectivity", as the preferred route to truth» (*ibid.*, p. 283; voir aussi p. 264sqq.).

<sup>211</sup>Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 96.

<sup>212</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 321.

<sup>213</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>214</sup>Ong, *Orality and Literacy*, p. 14-15. Ainsi, Eric Havelock soutient que le développement et l'ascendant intellectuels de la culture de la Grèce antique s'expliquent par les qualités analytiques, démocratiques et universalisantes de son alphabet (*ibid.*, p. 90).

son oralité en fonction de valeurs scripturales, allant même jusqu'à y soumettre la production de l'énoncé oral<sup>215</sup>.

Dans cette optique, les cultures d'oralité mixte, où l'influence de l'oral domine encore sur celle de l'écrit, vivent une situation de passage : passage d'un système sensoriel fondé sur l'ouïe à un système sensoriel fondé sur la vue<sup>216</sup>, passage d'une mentalité tribale à une mentalité individualiste, passage d'une pensée situationnelle à une pensée abstraite. Elles subissent la polarisation des valeurs de l'oral et de l'écrit tout en tentant d'assurer leur coexistence harmonieuse. C'est ainsi, me semble-t-il, qu'il faut comprendre les enjeux de l'oralité dans la culture française de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : une oralité informant et dominant l'écrit, mais en interaction constante et en compétition croissante avec lui. La littérature naissante, on l'a vu, est le lieu privilégié de cette tension. À cet égard, on peut supposer que les valeurs de l'écrit tendent à investir les genres nouveaux, non strictement codifiés par la tradition, tel le roman. En revanche, les valeurs de l'oralité caractériseraient les genres traditionnels, à plus forte raison ceux qui ont une vocation historiquement orale, comme le théâtre.

De fait, parmi les genres littéraires occidentaux, le théâtre est celui qui présente le plus de ressemblances avec la communication orale. Le texte y

---

<sup>215</sup> «Without writing, the literate mind would not and could not think as it does, not only when engaged in writing but normally even when it is composing its thoughts in oral form» (*ibid.*, p. 78).

<sup>216</sup> Il faut préciser que le transfert sensoriel de l'ouïe à la vue ne découle pas uniquement du rapport à l'écriture, pas plus d'ailleurs que ce dernier n'explique tous les bouleversements culturels. Ainsi, il est clair qu'en Occident, le développement de l'art pictural a grandement contribué à promouvoir une saisie visuelle du monde. Voir à cet égard *La Perte des mots* d'Yves Delègue qui, bien qu'il prête plus d'importance initiale au toucher qu'à l'ouïe, démontre qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle la littérature endosse un projet représentatif similaire à celui de la peinture, cherchant à donner à voir plutôt qu'à entendre (Yves Delègue, *La Perte des mots : essai sur la naissance de la «littérature» aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990, p. 41, 12).

est transmis de façon immédiate et extériorisée par la voix des comédiens, présents dans l'ici et maintenant de la représentation, pour un public réellement présent et réuni dans le même espace-temps. Le contexte est inclusif, la communication se fait sur un mode simultané; en outre, sur le plan de la fiction, les personnages sont présentés en contexte dans des interactions généralement conflictuelles. La distance critique n'est pas de mise, du moins dans l'immédiat d'une réception qui, en Occident, repose sur la puissance identificatrice de la catharsis. C'est vraisemblablement pour ces raisons que Paul Zumthor considère le théâtre comme la forme «la plus proche de la pure oralité<sup>217</sup>».

Au terme de ce parcours axiologique forcément très schématique, on peut supposer que l'importance de la voix dans le théâtre classique résulterait du renforcement, par la tradition rhétorique de la *pronuntiatio*, du lien intrinsèque de la forme théâtrale avec les valeurs de l'oralité. Avant d'en venir à la poétique vocale du théâtre classique, il convient donc de préciser quelles sont, plus généralement, les valeurs culturelles de la voix dans le contexte d'oralité mixte de la France de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

### 1.5.3 La voix de l'âme

Dans la tradition philosophique occidentale, l'épistémè de la voix relève d'une métaphysique de la présence. En tant que véhicule du langage, lui-même véhicule de la pensée et, par là même, de l'âme, la voix constitue la manifestation physique de l'âme. Comme le dit Derrida à propos de la

---

<sup>217</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 53-56.

phénoménologie de Husserl (dernier avatar, selon lui, de cette métaphysique de la présence), il y a

un lien d'essence entre le *logos* et la *phoné*, le privilège de la conscience [...] n'étant que la possibilité de la vive voix. La conscience de soi n'apparaissant que dans son rapport à un objet dont elle peut garder et répéter la présence, elle n'est jamais parfaitement étrangère ou antérieure à la possibilité du langage<sup>218</sup>.

Ainsi le phonocentrisme, «proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens», participe de la «détermination historique du sens de l'être en général comme présence<sup>219</sup>». Plus précisément, il la fonde : «[l]e caractère central du rapport entre être et présence dans l'histoire de la philosophie occidentale a son fondement dans le fait que temporalité et être ont leur source commune dans le "présent incessant" de l'instance de discours<sup>220</sup>».

Walter Ong reprend cette conception ontologique de la voix en l'expliquant d'un point de vue anthropologique, par l'économie sonore des cultures d'oralité. Pour Ong, par son inévitable actualisation dans le moment présent, le son opère comme révélateur d'une présence<sup>221</sup>. En tant que paradigme du son dans les cultures archaïques, la voix y est nécessairement perçue dans les mêmes modalités : «[o]ne cannot have voice without presence, at least suggested presence. [...] Voice is not inhabited by presence as by something added: it simply conveys presence as nothing else does<sup>222</sup>». Toujours selon Ong, la voix est la manifestation maximale de

<sup>218</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF (Quadrige), 1993 [1967], p. 14.

<sup>219</sup> Derrida, *De la grammatologie*, p. 23.

<sup>220</sup> Agamben, p. 76. Au fil de sa réflexion sur le *Dasein* de Heidegger, Agamben révèle cependant la négativité inhérente à la présence de la voix (voir ci-dessus, note 157).

<sup>221</sup> «Sound, bound to the present time by the fact that it exists only at the moment when it is going out of existence, advertises presentness. It heightens presence in the sense of the existential relationship of person to person (I am in your presence; you are present to me), with which our concept of present time (as against past and future) connects: present time is related to us as is a person whose presence we experience» (Ong, *The Presence of the Word*, p. 101).

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 114; voir aussi p. 168.

l'humain, «presence in the full sense of presence, that is, the sense of simultaneous at-oneness and otherness which another human being can bring to me<sup>223</sup>». La pleine présence — à soi, à l'autre, voire au cosmos ou à la divinité — ne s'avère donc possible que dans la rencontre orale-aurale :

A presence is an interiority bearing toward and calling to another interior, an inwardness which is simultaneously an utterance or "outerance" or "outring" insofar as the other is outside. And yet this outring is not merely an outwardness, not an abandonment of interiority for exteriority. My voice really goes out of me. But it calls not to something outside, but to the inwardness of another. It is a call of one interior through an exterior to another interior<sup>224</sup>.

La voix est donc traditionnellement le moyen par lequel l'âme se donne à connaître à soi et aux autres : «dénotant par métonymie le langage articulé, elle connote le rapport et l'échange véritable<sup>225</sup>». C'est pourquoi, dans le *Phèdre*, Platon définit le discours oral comme le médium privilégié de la connaissance : «[c]elui qui, transmettant un savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend», «discours vivant et doté d'une âme [...] dont, en toute justice, on pourrait dire que le discours écrit est en quelque sorte une image<sup>226</sup>». La voix apparaît chez Platon comme la condition indispensable à la vie de l'esprit, le discours oral étant le seul qui permette une communication véritable, de bouche à oreille, de personne à personne, de génération en génération — d'âme à âme, enfin et surtout. Dans cette optique, l'écriture n'est tout au plus que le simulacre de la voix : archive, monument, «supplément» dirait Derrida, situé en dehors de la vie et de l'âme, et pour cette raison non seulement inférieur mais en outre dangereux en ce qu'il sape le fondement même du discours oral, à savoir la vérité du

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 174, 309.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>225</sup> André Wyss, *Éloge du phrasé*, Paris, PUF (Écriture), 1999, p. 145.

<sup>226</sup> Platon, *Phèdre*, 276a, Luc Brisson trad., Paris, Flammarion, 1989, p. 181.

vivant. Contre la pure réalité de la voix, vérité de la présence du sujet, l'écriture ne serait qu'illusion, représentation de son absence.

En outre, à travers la métaphore de la paternité du discours (275e, 278a), Platon fait de la présence du sujet parlant la condition nécessaire à l'autorité de sa parole. Comme le dit Derrida dans son commentaire du *Phèdre*,

[l]'origine du *logos* est son père. On dirait par anachronie que le «sujet parlant» est le père de sa parole. [...] Le *logos* est un fils, donc, et qui se détruirait sans la présence, sans l'assistance présente de son père. De son père qui répond. Pour lui et de lui. Sans son père, il n'est plus, précisément, qu'une écriture. [...] La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence du père<sup>227</sup>.

Orphelins ou fils illégitimes, marqués par le manque et la mort, les discours écrits ne sont proprement «fils de personne<sup>228</sup>», tandis que les discours oraux sont «assez vivants pour protester à l'occasion et pour se laisser questionner, capables, à la différence des choses écrites, de répondre, aussi, quand leur père est là. Ils sont la présence responsable de leur père<sup>229</sup>». Ainsi, «à la différence de l'écriture, le *logos* vivant est vivant d'avoir un père vivant (alors que l'orphelin est à demi mort), un père qui se tient *présent, debout* près de lui, derrière lui, en lui, le soutenant de sa rectitude, l'assistant

<sup>227</sup> Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon* [1968], dans Platon, *Phèdre*, Luc Brisson trad., Paris, Flammarion, 1989, p. 273; souligné par l'auteur.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 275. Dans une comparaison établie par Socrate avec le langage visuel de la peinture, Platon insiste sur le fait que le discours oral engendre le dialogue tandis que le discours écrit n'engendre que le silence (Platon, *Phèdre*, p. 180). En outre, toujours par la bouche de Socrate, il démontre que le discours oral est adapté au public devant lequel il est prononcé, tandis que son simulacre écrit «va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser» (*ibid.*). Condamné à un soliloque silencieux, sans possibilité de répartie ni d'adaptation au public, le discours écrit «n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul» (*ibid.*), tandis que le discours oral bénéficie de la réciprocité et de la flexibilité de la parole vivante *in situ* : discours «qui, transmettant un savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend, celui qui est capable de se défendre tout seul, celui qui sait devant qui il faut parler et devant qui il faut se taire» (*ibid.*, p. 181). On notera les parallèles avec les principes de la rhétorique : autorité de l'orateur, instruction de l'auditeur, échange dialectique, convenance du discours au public, principes explicitement résumés par Socrate en 277b-c (*ibid.*, p. 184); en exaltant les vertus du discours oral, Platon défend aussi l'art oratoire contre les sophistes.

en personne et en son nom propre<sup>230</sup>». L'autorité du discours oral est donc liée à la présence légitimante de son père<sup>231</sup> — laquelle est aussi fondement ontologique, puisqu'à travers la figure paternelle, c'est la réalité de la filiation, donc de l'origine, que révèle l'usage de la voix vive.

L'idée de la présence de la voix demeure très forte dans la culture d'oralité mixte du XVII<sup>e</sup> siècle français. Comme le souligne Patrick Dandrey dans son admirable étude sur la «phonoscopie», la perception de la voix relève alors d'une conception moniste du réel, hiérarchisé dans «une chaîne de degrés sans rupture [...] allant de la matière inerte à l'être, en une succession d'analogies et de recouvrements partiels<sup>232</sup>». De fait, en tant qu'expression matérielle de la pensée, point de jonction mais aussi, aux sens propre et figuré, d'articulation du corps et de l'esprit, la voix est «l'un des symboles parfaits, dans la perspective moniste, de fusion et de dosage entre les composantes de l'un et de l'autre<sup>233</sup>». Du point de vue physique, elle est «organique et intentionnelle, rencontre de la matière et de l'esprit<sup>234</sup>»; du point de vue spirituel, «la projection de la pensée dans le *continuum* sonore que sculpte la parole articulée, manifeste conjointement l'origine divine de l'homme et la fatalité de son incarnation : [...] l'être humain se révèle par sa voix à la fois corps et âme<sup>235</sup>». Dans tous les cas, en tant que principe supérieur, l'âme domine la chaîne analogique de la parole : «[d]étournement

<sup>230</sup>Derrida, *La Pharmacie de Platon*, p. 274; souligné par l'auteur.

<sup>231</sup>Avec l'économie morale qui en découle : «[l]a figure du père, on le sait, est aussi celle du bien (*agathon*). Le *logos* représente ce à quoi il est redevable, le *père* qui est aussi un *chef*, un *capital* et un *bien*. Ou plutôt le *chef*, le *capital*, le *bien*. *Pater* veut en grec dire tout cela à la fois» (*ibid.*, p. 279; souligné par l'auteur).

<sup>232</sup>Patrick Dandrey, «"La phonoscopie, c'est-à-dire la science de la voix"», *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 37.

<sup>233</sup>*Ibid.*

<sup>234</sup>*Ibid.*, p. 14-15.

<sup>235</sup>*Ibid.*, p. 15.



du corps par l'esprit, [...] instrument de musique régi par l'âme<sup>236</sup>», la voix manifeste la présence de celle-ci dans la réalité physique du corps parlant.

Dans la première moitié du siècle, l'idée de la présence de la voix se double d'une mystique de la voix antérieure. Dans un article essentiel inspiré de sa thèse, Philippe-Joseph Salazar montre comment, dans le domaine de l'éloquence sacrée, «la parole divine alimente l'âme<sup>237</sup>». Le corps du prédicateur est le lieu d'impression sensible de la parole de Dieu : lieu de la «transverbération<sup>238</sup>», «chambre d'échos d'où le verbe se répercute sur les fidèles<sup>239</sup>». Toutefois, selon le P. Rapin, l'orateur sacré tire son éloquence non pas directement de Dieu, mais d'une inspiration prophétique : les quatre valeurs de la parole divine seraient incarnées par quatre prophètes (Ezéchiel, Jérémie, Daniel, Isaïe) respectivement caractérisés par un type précis de souffle inspiré (terrible, touchant, tendre, élevé)<sup>240</sup>. Cette parole inspirée «donne son âme à une poétique sacrée», les grands prédicateurs du siècle (Bossuet, Bourdaloue, Fléchier, Fénelon) apparaissant comme les «projections vocales de voix archétypales<sup>241</sup>». La voix antérieure de Dieu se manifeste donc aux hommes à travers une double incarnation, celle de la voix du prophète dans la voix du prédicateur. Les vertus harmoniques de ces voix superposées assurent le salut des pécheurs : la plaie du péché «est garie par le verbe de Dieu incarné, instrument de la musique celeste»; «les Predicateurs, & Docteurs orthodoxes sont les sacrez chantres de cette

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> Philippe-Joseph Salazar, «Parole sacrée, parole profane : la voix antérieure», *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 186.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>240</sup> René Rapin, *Réflexions sur l'éloquence de la chaire*, ch. XII, dans *Œuvres*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1709, t. II; mentionné dans Salazar, p. 186.

<sup>241</sup> Salazar, p. 186.

musique, & garissent les humains malades par l'harmonie de leurs voix salutes<sup>242</sup>».

Dans le domaine profane, c'est la voix du monarque ou de son représentant, en l'occurrence Richelieu, qui incarne la présence antérieure. La voix politique est celle la Loi, tenue directement de Dieu, monarchie de droit divin oblige : ainsi de l'éloquence d'Henri III, qui «tir[e] ce doux nectar des Cieux<sup>243</sup>», ou de celle de Richelieu, «divine faculté» dont «son ame [...] est si fort imbue [qu']elle ne tire rien de son sein qui ne soit parfumé et odoriférant<sup>244</sup>». L'antériorité de la parole royale se manifeste plus spécialement dans les cérémonies du sacre qui «sont autant de prières, de serments et de litanies<sup>245</sup>»; quant à ses vertus harmoniques, prodiguées par Calliope, muse de l'éloquence et «compagne des Rois», et par David, le roi-musicien, elles culminent dans la symbolique du baiser d'acclamation, «invocation tant charnelle que spirituelle accordant le monarque et ses sujets<sup>246</sup>».

La mystique de la voix antérieure s'étend de fait à l'univers entier, la circularité de la chaîne analogique se scellant, tôt ou tard, sur la présence divine :

en aval du processus de formation de la voix, le schéma d'emboîtement s'applique très aisément à la manière dont la vie végétative surgit de la matière inanimée par l'effet d'un «souffle», celui de la respiration, cause lointaine de la phonation. On peut même pousser un étage plus bas, en considérant que le souffle de Dieu, l'effet de sa parole, fit de rien surgir quelque chose, en façonnant dans la matière indistincte les premières formes, signes et promesses d'esprit. Ce qui nous ramène précipitamment en amont,

<sup>242</sup>Louis Richeome, *La Peinture spirituelle ou l'Art d'admirer, aimer et louer Dieu*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611; cité par Salazar, p. 186.

<sup>243</sup>Claude Binet, sonnet de 1588, publié dans *Harangues et actions publiques des plus rares esprits de nostre temps*, Paris, Adrian Beys, 1609; cité par Salazar, p. 193.

<sup>244</sup>Jean de Silhon, *Le Ministre d'État*, Paris, 1648, p. 109-110; cité par Salazar, p. 194. Sur Richelieu comme modèle de *decorum* oratoire, voir Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 649.

<sup>245</sup>Salazar, p. 194.

<sup>246</sup>*Ibid.*, p. 195.

aux sources mêmes de la «cascade» d'emboîtements, aux sources de la pensée humaine, à la Pensée du Créateur<sup>247</sup>.

De là, pour Dandrey, cette évidence :

la métaphore du souffle et de la voix [...] constitue encore au XVII<sup>e</sup> siècle le principe d'une conception hiérarchisée du réel conçu comme un emboîtement progressif de séquences, analogues dans leur structure à celle qui organise la physiologie de la voix, du plus matériel au plus spirituel, et tendu par un désir éperdu de spiritualité et de désincarnation, qui dresse et aime cette tour babélique en quête du Ciel des essences, mais sise et modelée dans la glèbe première<sup>248</sup>.

Si la rhétorique est le principe d'intelligibilité de la culture classique, la voix humaine serait donc, quant à elle, non seulement le fondement de la rhétorique mais aussi, bien davantage, un si ce n'est le principe d'intelligibilité de la conception classique de l'univers. En ce sens, une fois de plus, le rapprochement s'impose avec les cultures d'oralité, qui perçoivent leur environnement comme «a world of voices<sup>249</sup>»; comme le dit Philippe-Joseph Salazar : «les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle [...] pensaient et vivaient dans l'incessante présence de la voix<sup>250</sup>».

Toutefois, au fil du siècle, la métaphore moniste le dispute de plus en plus à une conception dualiste de l'esprit et de la matière. Ainsi, dans le domaine sacré, la promotion de la prière mentale par les quiétistes marque un début d'amuïssement de la voix humaine, l'orant devant se conformer «au langage de l'Époux qui n'est pas une voix se [sic] fasse entendre par le bruit des paroles<sup>251</sup>» : «le cœur ne crie que dans le silence de la bouche, & [...] pour se mettre en état de parler à Dieu, il faut devenir en quelque sorte comme muet à l'égard des hommes<sup>252</sup>». Dans la contemplation, la parole

<sup>247</sup>Dandrey, p. 38.

<sup>248</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>249</sup>Ong, *The Presence of the Word*, p. 131.

<sup>250</sup>Philippe-Joseph Salazar, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de Doctorat d'État, Paris, Sorbonne, 1992, p. 9.

<sup>251</sup>Madame Guyon, *Le Cantique des Cantiques de Salomon*, Paris, Antoine Warin, 1688, p. 65; citée par Salazar, «Parole sacrée, parole profane : la voix antérieure», p. 192.

<sup>252</sup>I.-L. Le Maître de Sacy, *Lettres chrestiennes et spirituelles*, Paris, Guillaume Desprez et Élie Josset, 1690, p. 108; cité par Salazar, *ibid.*

s'abîme dans «le silence de la voix antérieure<sup>253</sup>» dont l'âme de l'orant est directement «gorgée» : «Dieu est tout bouche, comme il est tout parole & que l'application de cette bouche divine sur l'ame est la jouissance parfaite<sup>254</sup>». Au mysticisme de l'oraison muette s'oppose par ailleurs l'esthétisme de la prière vocale qui, mise en musique d'une part, en littérature de l'autre, marque «une double "vernacularisation" des textes fondateurs de la liturgie romaine : dans les mots comme dans la musique», préfigurant «le "concert spirituel" du XVIII<sup>e</sup> siècle, une irrésistible reddition de l'oraison à l'oratorio vulgaire puis à l'opéra<sup>255</sup>». De même, dans le domaine profane, l'intérêt pour la technique vocale de la *pronuntiatio* initie dès les années 1630 une réévaluation de la voix royale, considérée non plus dans son essence, comme voix antérieure, mais dans sa forme, comme voix moyenne, norme et modèle de l'usage mondain<sup>256</sup>. La sécularisation de la voix se double donc d'une spiritualisation du silence, induisant une dissociation du corps et de l'âme qui trouve sa justification théorique dans le mécanisme cartésien<sup>257</sup>.

La leçon analogique demeurant cependant, jusqu'à la fin du siècle, le fondement de la méditation sur les rapports entre esprit et matière, la réflexion classique sur la voix témoigne davantage d'un désir de conciliation que de rupture de l'âme et du corps. La science en constitue un bon exemple, qui perpétue la pensée moniste tout en préparant des percées majeures dans les domaines de l'anatomie et de l'acoustique<sup>258</sup>. Parmi les

<sup>253</sup>Salazar, *ibid.*, p. 193.

<sup>254</sup>Madame Guyon, *Le Cantique des Cantiques de Salomon*, Paris, Antoine Warin, 1688, p. 65, 1; citée par Salazar, *ibid.*

<sup>255</sup>Salazar, *ibid.*, p. 190, 191.

<sup>256</sup>*Ibid.*, p. 196-197.

<sup>257</sup>Sur les avatars d'une théorie cartésienne de la voix, voir Salazar, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 58-112.

<sup>258</sup>Voir respectivement, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les travaux de Denis Dodart et de Joseph Sauveur.

discours scientifiques sur la voix, le plus nettement analogique est sans doute celui de la physiognomonie, «herméneutique de l'intimité à partir de l'ostensible, fondée sur le principe d'équivalence entre l'esprit et les corps<sup>259</sup>». Véritable sémiologie du corps, la physiognomonie en propose une interprétation éthique à partir des «signes, *semeia*, *indicia*, ou *signa* qui sont les marques corporelles auxquelles on attribue une signification morale<sup>260</sup>». Bien que théoriquement consacrée à l'étude des parties visibles du corps<sup>261</sup>, plus spécifiquement du visage (métoposcopie) et de la main (chiromancie), elle intègre tout naturellement la voix en tant que manifestation sonore de l'intériorité. Ainsi, selon Giambattista Della Porta, fondateur de la discipline, la «voix grosse», «signe de force», peut s'accompagner d'autres qualités physiques qui engendrent autant de nouveaux signifiés psychiques : voix «grosse et grande : outrageux en paroles; grosse et molle : doué de bonnes mœurs; grosse et résonnante : belliqueux; voix grosse au commencement et aiguë à la fin : plaintifs [sic] et prompts [sic] à courroucer<sup>262</sup>».

Si le système d'équivalences entre voix et qualités morales varie en finesse et en complexité selon les auteurs<sup>263</sup>, son principe de base, à savoir «la détermination par le tempérament des humeurs<sup>264</sup>», demeure inébranlable «aussi longtemps du moins que l'âme dépendra, quant à ses

---

<sup>259</sup>Dandrey, p. 59.

<sup>260</sup>Lucie Desjardins, «Sémiotique et herméneutique du corps : *Les Caracteres des passions* du médecin Marin Cureau de La Chambre», *RSSI*, 18, 3; 19, 1 (*Sémiotique et médecine*), 1998-1999, p. 96.

<sup>261</sup>*Physiognomoneia* : art de juger d'après l'apparence physique.

<sup>262</sup>Giambattista Della Porta, *La Physiognomonie humaine*, trad. franç. de Rault, Rouen, J. et D. Berthelin, 1660 (2<sup>e</sup> éd.), extraits de la table des matières. L'original latin date de 1586 mais ne sera traduit pour la première fois en français qu'en 1655.

<sup>263</sup>Voir Dandrey, p. 60-63, et Salazar, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 34-45.

<sup>264</sup>Dandrey, p. 63. Héritée d'Hippocrate (V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et de Galien (II<sup>e</sup> siècle), la théorie des humeurs associe une humeur corporelle dominante (sang, lymphe, bile jaune, bile noire) à un tempérament humain spécifique : sanguin, lymphatique (flegmatique), bilieux (colérique), atrabilaire (mélancolique).

passions, de la coction des humeurs au fond de l'estomac<sup>265</sup>». En tant que «principe[s] d'explication et d'analyse des interférences entre tempérament des humeurs et facultés de l'âme<sup>266</sup>», les passions occupent en effet une place prépondérante dans la physiognomonie de la voix. Ainsi, Marin Cureau de La Chambre explique la voix basse de la tristesse par le fait que «l'haleine n'est pas assez forte pour s'élever<sup>267</sup>», et le gémissement qui l'accompagne par le fait que «l'âme qui est pressée par la douleur resserre le passage de l'haleine, et comme celle-ci sort avec quelque violence après avoir été longtemps retenue, elle forme le son où consiste le gémissement<sup>268</sup>». La physiognomonie semble ainsi cautionner scientifiquement aussi bien l'éthique vocale de l'orateur que la typologie oratoire des passions, la différence majeure étant cependant que cette nouvelle «sémiologie» de la voix cherche à s'élaborer sur le plan purement physiologique<sup>269</sup>, indépendamment du langage, comme «un réseau de traits pertinents qui [ont] sur ceux de la parole la supériorité d'être naturellement sincères et infalsifiables<sup>270</sup>».

La physiognomonie contribue à accentuer la fascination mondaine pour la voix, son système vocal fournissant un autre mode d'évaluation et d'interprétation de la performance orale et, à travers elle, de l'éthos de l'orateur. Sous l'articulation réglée des mots, le son de la voix dévoile la vérité intrinsèque du caractère : entre autres signes qui trahissent le colérique, «sa voix de vehemente & aiguë qu'elle estoit au commencement, se rend à la fin

---

<sup>265</sup>Dandrey, p. 64.

<sup>266</sup>*Ibid.*

<sup>267</sup>Marin Cureau de La Chambre, *Les Caractères des passions*, t. III-IV, Paris, Rocolet, 1659, p. 246.

<sup>268</sup>*Ibid.*, p. 279.

<sup>269</sup>Dandrey, p. 66.

<sup>270</sup>*Ibid.*, p. 60.

enrouée & affreuse<sup>271</sup> ». D'où la nécessité pour l'honnête homme d'apprendre à dissimuler les signes des passions malséantes et à afficher, si contraires soient-ils à son tempérament réel, ceux qui conviennent aux circonstances :

[p]arce que visibles, [les passions] sont constamment traquées par le regard de l'autre : leur seul recours est de tromper cette visibilité en déjouant la lecture des signes. Défilent alors les ruses, les feintes, les dissimulations et la tromperie que pourtant Cureau de La Chambre a voulu traquer<sup>272</sup>.

Tout en semblant fonder scientifiquement le code de la *pronuntiatio*, la physiognomonie contribue donc aussi à en révéler et à en renforcer l'artifice, la technique oratoire n'étant pas la manifestation spontanée, mais bien l'imitation vocale intentionnelle des causes et des effets des passions<sup>273</sup>. Sous couvert d'objectivité, la « grille d'analyse à la fois anatomique, éthique et esthétique<sup>274</sup> » de la physiognomonie participe ainsi, avec la rhétorique, à l'établissement d'une culture de la voix axée sur l'expression adéquate des mœurs et des passions, en vertu d'une logique du paraître qui, on l'a vu plus

<sup>271</sup> Cureau de La Chambre, p. 308-309.

<sup>272</sup> Desjardins, « Sémiotique et herméneutique du corps : *Les Caracteres des passions* du médecin Marin Cureau de La Chambre », p. 107. Voir aussi Patrick Dandrey, qui définit la physiognomonie de l'âge classique comme « une herméneutique des passions et des conduites analysées comme un discours écrit par l'homme avec son corps, qu'il façonne à sa guise bien plus qu'il n'en subit les dispositions naturelles » (*op. cit.*, p. 18). Dans le même ordre d'idées, Lucie Desjardins donne l'exemple des stratégies corporelles déployées en situation de discours par Mazarin, Anne d'Autriche et le cardinal de Retz, telles que consignées par ce dernier dans ses *Mémoires* : « la Reine se mit en colère, en proférant, de son fausset aigri et élevé, ces propres mots : « Il y a de la révolte à s'imaginer que l'on puisse se révolter ; voilà les contes ridicules de ceux qui la veulent. L'autorité du Roi y donnera bon ordre ». Le Cardinal, qui s'aperçut que j'étais un peu ému de ce discours, prit la parole, et, avec un ton doux, il répondit à la Reine : « Plût à Dieu, Madame, que tout le monde parlât avec la même sincérité que parle Monsieur le Coadjuteur ! [...] ». La Reine, qui entendait le jargon du Cardinal, se remit tout à coup : elle me fit des honnêtetés, et j'y répondis par un profond respect, et par une mine [...] niaise [...] » (*Mémoires du cardinal de Retz*, cités par Lucie Desjardins, « Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII<sup>e</sup> siècle : les Mémoires du cardinal de Retz », *Tangence*, 60 (*L'Éloquence du corps sous l'Ancien Régime*, Monique Moser-Verrey dir.), automne 1999, p. 26-27).

<sup>273</sup> On notera cependant que, dès qu'il s'agit du langage, la physiognomonie s'aventure aussi du côté de l'intentionnalité, témoin le chapitre intitulé : *Pourquoi on s'exprime en termes métaphoriques pour exprimer sa douleur*, où Cureau de La Chambre explique que l'hyperbole permet d'exciter la compassion « parce que ce n'est pas un petit soulagement que d'être plaint » (Cureau de La Chambre, p. 306).

<sup>274</sup> Dandrey, p. 17.

haut, est pour les classiques inséparable d'une vérité de l'être<sup>275</sup>. Le son de la voix du locuteur dénote les qualités de son âme, en un rapport d'équivalence que l'on suppose, ou voudrait supposer, exact et immédiat (et qui, par ailleurs, en autant que le code est partagé, n'exclut pas le second degré, telle l'ironie).

Dès lors, la perspective dualiste se déplace, du rapport entre corps et âme, aux différents usages de la voix : «l'opposition [...] ne se situe plus entre la voix, organique, et l'esprit, désincarné; mais entre leur heureuse conciliation contrôlée par la logique, l'éthique et l'esthétique, et l'abandon honteux aux séductions du sophisme et de la sensualité<sup>276</sup>». Ce nouvel antagonisme est strictement culturel : il n'oppose pas la voix «naturelle», c'est-à-dire animale, à la voix «cultivée», mais bien deux usages intentionnels de celle-ci, l'un visant à l'expression bienséante de l'esprit, guidée par le souci de convenance, l'autre à l'expression malséante des sens, guidée par le désir de jouissance. La double nature, sensible et spirituelle, de la voix pose ainsi le problème éthique de son usage.

Dans l'ordre de la rhétorique, ce problème fonde l'opposition entre l'atticisme, idéal de perfection mesurée, et l'asianisme, excessif mais cependant, pour cette raison même, plus apte à susciter l'émotion. «[L]icence de Lydiens et de Cariens<sup>277</sup>», associé aux séductions dépravées de la sophistique, l'asianisme est l'objet de tous les soupçons des théoriciens classiques : on sait assez qu'ils lui préfèrent la clarté, la pureté et la

<sup>275</sup> «De ce point de vue, une telle attention portée à la description des différents signes corporels venant rendre les mouvements intérieurs n'est pas étrangère aux savoirs et aux pratiques d'une culture pour laquelle l'intimité se dévoile nécessairement à la surface du corps et, en particulier, du visage» (Desjardins, «Sémiotique et herméneutique du corps», p. 106).

<sup>276</sup> Dandrey, p. 16.

<sup>277</sup> Quintilien, 58.



«négligence diligente» de l'atticisme cicéronien<sup>278</sup>. Il n'en demeure pas moins que les procédés de l'asianisme connaissent une fortune certaine auprès du public du XVII<sup>e</sup> siècle. Leur succès est dû en grande partie au goût de la Cour<sup>279</sup>, renforcé par la rhétorique jésuite dont «le courant majeur [...] se rattache plus volontiers à l'asianisme italien, mieux accordé aux besoins de la prédication<sup>280</sup>», et que Marc Fumaroli identifie clairement à un style oral (au contraire de l'atticisme sénéquien, autre maniérisme, considéré comme un style écrit)<sup>281</sup>. Bien qu'il ne s'agisse nullement d'une dichotomie absolue, on peut tout de même avancer qu'au XVII<sup>e</sup> siècle le dilemme de l'éloquence semble consister à se positionner d'un côté ou de l'autre : celui de l'asianisme de Cour, que le prestige monarchique et l'influence des Jésuites contribuent à prolonger dans la société civile, ou celui de l'atticisme cicéronien qui, dans les cercles mondains, alimente l'idéal d'urbanité et, dans les cercles savants, le projet de «juste mesure» académique<sup>282</sup>. On peut dès lors supposer que la littérature naissante, en tant qu'elle est régie et évaluée aussi bien par les uns que par les autres, cherchera à se situer par rapport à ces deux tendances<sup>283</sup>.

En raison de sa dimension spectaculaire et de sa vocation pathétique, le théâtre penche en quelque sorte «naturellement» du côté de l'asianisme. Sur le plan du texte, cette tendance se manifeste entre autres par le recours aux figures de la prosopopée et de l'hypotypose, typiques de la rhétorique jésuite, et qui au théâtre permettent de donner, l'une à entendre, l'autre à voir

<sup>278</sup>Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 54.

<sup>279</sup>*Ibid.*, p. 691.

<sup>280</sup>*Ibid.*, p. 676.

<sup>281</sup>*Ibid.*

<sup>282</sup>Sur les manifestations de l'atticisme et de l'asianisme au seuil de l'époque classique, voir Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 647-676.

<sup>283</sup>Que la critique littéraire répartit habituellement sous les termes de «baroque» et de «classicisme».

ce que la scène ne peut représenter<sup>284</sup>. Quant à la déclamation théâtrale, sa parenté avec le chant l'assimile à l'asianisme. Dès l'Antiquité, Quintilien faisait remarquer que le *parlare cantando*, «modulations de théâtre<sup>285</sup>» qui transforment la parole en chant, est la marque de l'asianisme, qui ne vise qu'à la satisfaction d'une impudique sensualité — au contraire du *cantus obscurus*, «chant un peu obscur» recommandé par Cicéron et qui, toujours selon Quintilien, ne fait que souligner la musicalité de la langue<sup>286</sup>. Notons que dans les deux cas, le «chant» de la voix ressortit de l'ornementation du discours. La différence réside dans le respect, ou non, de la juste mesure : comme l'indique Fumaroli au sujet de la doctrine du P. Caussin, «c'est chez Cicéron, maître de la prudence et du jugement, qu'ils [les "esprits" des jeunes orateurs] apprendront à ne pas dépasser, en matière d'*ornatus*, la médiocrité dorée (*aurea mediocritas*) et la beauté honnête (*honesta pulchritudo*)<sup>287</sup>».

La déclamation théâtrale oscille entre les deux pôles. Il est en effet frappant de constater que la comparaison avec le chant ne prend une connotation négative que chez les théoriciens de l'art oratoire, pour qui les limites du modèle théâtral résident précisément dans ses excès : ainsi, Richesource cantonne la variété des tons de la voix du prédicateur à l'intervalle d'une quinte :

La variété de la voix quelle qu'elle puisse estre, ne consiste que dans son abaissement, dans sa teneur & dans son elevation, [...] qui ne doit pas passer l'elevation des cinq voyelles, qui font une quinte, & qui nous marquent l'etenduë & la hauteur de la voix dans sa plus grande elevation dans les endroits où elle doit estre la plus élevée<sup>288</sup>.

<sup>284</sup>L'exemple d'hypotypose le plus célèbre est celui du récit de Thérémène (Racine, *Phèdre*, V, 6), qui comporte par ailleurs aussi une prosopopée (discours d'Hippolyte). Au sujet de la vocalisation de ces figures, voir plus loin, aux chapitres 2 et 3.

<sup>285</sup>Quintilien, 57.

<sup>286</sup>Quintilien, 60.

<sup>287</sup>Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 288.

<sup>288</sup>Richesource, p. 176.

Chez les défenseurs du théâtre, au contraire, la propension au chant demeure connotée positivement au moins jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : «[I]es belles Voix [...] donnent un peu dans le chant. Cette maniere n'étant point trop affectée, ne laisse pas quelques fois de plaire, & d'avoir ses partisans; elle est frappante quand elle est bien ménagée, & elle n'est pas toujours vicieuse<sup>289</sup>». Bien que les termes mêmes ne soient pas explicitement employés, il semble bien que la connotation négative implique une assimilation morale aux licences de l'asianisme, la connotation positive une assimilation morale à la tradition cicéronienne du *cantus obscurus*, et donc la caution légitime de l'atticisme. Le choix éthique entre contrôle et sensualisme s'imposerait ainsi non seulement dans la *pronuntiatio* oratoire, mais également dans la déclamation théâtrale qui, comme elle, est jugée en fonction du plaisir, «légitime ou non, selon qu'il est physique ou spirituel, procuré par la belle voix<sup>290</sup>» — et, peut-on ajouter à la lumière de ce qui précède, *dénoté* par celle-ci.

Car chacune de ces options déclamatoires implique la même conséquence : l'assimilation des qualités psychiques de l'âme du locuteur aux qualités physiques de sa voix. Dans l'ordre de la rhétorique, le jugement est sans appel : l'orateur qui sacrifie aux voluptés de l'asianisme est taxé d'immodestie et d'impudicité<sup>291</sup>, voire de féminité, reproche suprême en regard de l'idéal de la voix virile<sup>292</sup> :

ou bien sa voix trahit en l'orateur le désir impur et indécent de la femme; ou bien elle inspire ce désir à l'auditeur; ou bien enfin elle métamorphose l'orateur efféminé en

<sup>289</sup>Poisson, p. 6. «Le récit des comédiens est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable» (Anonyme, *Entretiens galants*, Paris, Joseph Ribou, 1681, p. 90).

<sup>290</sup>Dandrey, p. 66.

<sup>291</sup>*Ibid.*, p. 69.

<sup>292</sup>Dans la tradition oratoire, à l'inverse de la voix «féminine» érotisée et érotisante, la voix «virile» est considérée comme asexuée.

objet infâme de ce désir. Portraits de l'orateur en satire, en entremetteur et en inverti<sup>293</sup>.

Face à la «jolie voix», qui se pare de grâces fardées ou dénaturées<sup>294</sup>», la «belle voix» témoigne au contraire d'un authentique et «indéfectible lien du beau avec le vrai et le bien<sup>295</sup>» : «[l]e plaisir pris à cette beauté, pour être permis, doit provenir du sentiment qu'entre l'intimité physique et morale de l'orateur, entre son âme et le grain de sa voix, la qualité matérielle de sa parole, une totale transparence garantit l'équivalence de la *mens sana* et du *corpus sanum*<sup>296</sup>». L'opposition esthétique entre jolie voix et belle voix équivaut donc à une opposition éthique entre vice et vertu de l'âme. Le vice se trahit par une propension à préférer le «corps de la voix» à son «esprit<sup>297</sup>»; la vertu, au contraire, se signale par la soumission de celui-là à celui-ci. Ainsi,

la beauté de la voix s'achète au prix de l'occultation du corps érotique, telle est la leçon sous-jacente à toute l'éthique et l'esthétique de la beauté vocale. L'érotisme qui au contraire affleure le discours des orateurs «sophistes» révèle en eux le triomphe de la matière sur l'esprit, et donc le caractère illusoire de leurs artifices vocaux, dont la parure éphémère cache pour le temps seulement où l'on est sous le charme de leur voix, la vacuité de leur être sous l'éclat du paraître<sup>298</sup>.

Le danger de l'asianisme réside dans son influence sur le public. Peu d'auditeurs en effet sont en mesure de déceler «la vacuité de l'être sous l'éclat du paraître» : ils tendront au contraire à être non seulement séduits, mais persuadés par les charmes frelatés de la jolie voix. Or, pour les théoriciens de l'art oratoire, les passions exprimées par l'orateur s'impriment directement, telles quelles, dans l'âme de l'auditeur, assurant la sympathie dont nous avons vu l'importance dans les cultures d'oralité. Ainsi,

---

<sup>293</sup>Dandrey, p. 71.

<sup>294</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>295</sup>*Ibid.*, p. 72.

<sup>296</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>297</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>298</sup>*Ibid.*

[i]l est bien clair que la prononciation s'attache, par l'étude des inflexions vocales, à concilier les impératifs de l'édification et la réalité de la nature : imprimer une passion, dont l'orateur sait la vertu, dans l'âme des auditeurs ressortit à faire remonter en eux, par les voies de l'art, une nature brute<sup>299</sup>.

La responsabilité de l'orateur consiste alors à sélectionner les passions vertueuses, donc édifiantes, dont on suppose son âme remplie, et à les transmettre à l'auditeur par le biais d'inflexions vocales appropriées, afin de produire en celui-ci l'impression sensible de ces passions. Mais l'orateur vicieux, esclave de la dépravation de son âme, transmettra pareillement ses passions immorales par les inflexions vocales qui leur correspondent, imprimant en l'auditeur les mêmes répréhensibles désirs et voluptés. L'éthique de la *pronuntiatio* concerne donc tout autant l'âme de l'auditeur que celle de l'orateur, l'une comme l'autre devant tendre à la vertu; la responsabilité en incombe cependant entièrement à l'orateur qui, par les inflexions de sa voix, assure, ou non, la transmission des passions vertueuses de son âme à celle de l'auditeur.

Qu'en est-il alors de la dimension éthique de la déclamation théâtrale? Selon que la voix du comédien tend au *cantus obscurus* ou au *parlare cantando*, tendrait-elle aussi à la promotion des vertus ou, au contraire, à celle des vices, à l'édification de l'auditoire ou, au contraire, à sa corruption?

#### 1.5.4 La triple énonciation théâtrale

La question qui s'impose à ce stade est de savoir *qui* parle au théâtre. Anne Ubersfeld invoque constamment la «loi du double sujet de l'énonciation» théâtrale :

tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme il a deux récepteurs, l'Autre et le public). [...] Chaque fois qu'un personnage

<sup>299</sup>Salazar, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 139.

parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche; de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre<sup>300</sup>.

Il me semble cependant nécessaire, dès qu'on prend en compte la dimension vocale du texte, de parler de *triple* énonciation : pour paraphraser Ubersfeld, chaque fois en effet qu'un personnage parle, non seulement l'auteur, mais aussi le *comédien* parlent par sa bouche. Et, à l'inverse, si l'on remonte la chaîne de l'énonciation : le personnage parle par la bouche du comédien et l'un et l'autre parlent par la plume de l'auteur.

Il est curieux qu'Ubersfeld tienne si peu compte de la fonction énonciatrice du comédien, dont elle reconnaît pourtant l'inscription dans le texte de théâtre même, à travers la formule «X (auteur) ordonne à Y (comédien) de dire que (énoncé)<sup>301</sup>». Cependant, elle évacue le lien avec le personnage, qui à mon sens pourrait se trouver inclus à la suite, soit par exemple : «X (auteur) ordonne à Y (comédien) de faire dire à Z (personnage) que (énoncé)». Quoi qu'il en soit, le simple fait d'admettre que l'énonciation du comédien fait partie du présupposé fondamental du discours théâtral («nous sommes au théâtre<sup>302</sup>») implique la reconnaissance, non pas d'une double, mais d'une triple énonciation textuelle : auteur-comédien-personnage — tripartition qu'Ubersfeld se contente de mentionner ailleurs, pour aussitôt «laiss[er] de côté ce qui touche à la représentation concrète du personnage, c'est-à-dire l'acteur<sup>303</sup>». En outre, même lorsqu'elle évoque la représentation, elle fait l'impasse sur la spécificité de l'énonciation du comédien, l'incluant dans ce qu'elle appelle «le discours du scripteur», «discours rapporteur» énoncé par tous les émetteurs de la situation de communication dite

<sup>300</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 130 (souligné par l'auteure); voir aussi p. 227-228.

<sup>301</sup>*Ibid.*, p. 234.

<sup>302</sup>*Ibid.*, p. 235 et *passim*.

<sup>303</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 3, *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin (Lettres Sup), 1996, p. 10.

scénique (auteur, metteur en scène, comédien...) <sup>304</sup>. Il me semble là encore que c'est évacuer un peu rapidement le problème de la prise de parole du comédien : sans le relais de sa voix, en effet, pas plus le texte de l'auteur que le projet du metteur en scène ne deviendraient jamais (du moins dans une représentation de type traditionnel) la manifestation audible de la parole du personnage. Il est en tout cas clair que, dans la perspective historique qui est la mienne, la prise en compte de cette trilogie énonciative s'avère essentielle pour comprendre le problème de l'éthique de la voix théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle <sup>305</sup>.

Soit l'exemple de Néron dans *Britannicus*. Le «monstre naissant» ne peut certes passer pour un modèle de vertu : sa cruauté n'a d'égale que l'immoralité de ses désirs. De fait, la tradition oratoire voit en lui le prototype de l'orateur indécant, «dont les plaisirs de la chair modifiaient l'élocution, qu'ils rendaient *"tremula liquidaque"* <sup>306</sup>». Indice de stupre, révélatrice de la sensualité du locuteur, la voix de Néron se trouve ainsi étroitement associée à l'asianisme. Sur scène, il est à peu près certain qu'en raison de l'équivalence admise entre voix et tempérament, le personnage de Néron s'exprimera d'une voix «tremblante et liquide», si ce n'est dans toutes ses interventions, du moins dans celles où se manifeste son désir pour Junie — le récit de l'arrivée de Junie (II, 2), la déclaration d'«amour» (II, 3), la résistance aux conseils de Burrhus (III, 1) —, assurant ainsi un audible

<sup>304</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 229, 232.

<sup>305</sup>Sur la théorie de la «double énonciation théâtrale», voir aussi, du même auteur, *Lire le théâtre*, 3, p. 57, 74. Il est piquant de constater que dans *L'École du spectateur*, à la section consacrée à la «parole verbale» du comédien, la notion comprend cette fois l'énonciation du comédien et celle du personnage, mais exclut celle de l'auteur! (Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 2, p. 211; aussi p. 46.) Notons enfin que l'inspiration bakhtinienne de la théorie des quatre «voix» du discours théâtral (voix du destinataire-scripteur, voix du destinataire-personnage, voix du destinataire-public, voix du destinataire-personnage) ajoute à la confusion (Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 231-232, 240-243).

<sup>306</sup>Dandrey, p. 71.

contre-point à la pureté des sentiments de Britannicus. Mais pour ce faire, le comédien qui interprète le rôle de Néron devra *lui-même* adopter ces tons de voix indécents, endossant ainsi en quelque sorte, avec le personnage, l'immoralité de ses passions. Le danger est alors grand de faire encourir au comédien, plutôt qu'au personnage, le reproche d'asianisme, et donc à son âme à lui, plutôt qu'à celle de Néron, le jugement d'immoralité qui l'accompagne. Car, pour reprendre une réflexion formulée par Patrick Dandrey dans un autre contexte, «[[l']homme est après tout le responsable de cette âme à laquelle son corps donne voix<sup>307</sup>».

Le problème, on le voit, tient à la spécificité du genre dramatique qui postule, entre l'énonciation de l'auteur et celle du personnage, la médiation du comédien. Au XVII<sup>e</sup> siècle, loin d'être gommée au profit d'une illusion de type naturaliste, cette médiation est mise en valeur par les diverses conventions représentatives, l'effet de réel découlant de la qualité du maniement de ces conventions par le comédien<sup>308</sup>. D'où la fréquente spécialisation de ce dernier dans tel ou tel emploi avec, pour conséquence, une tendance à identifier la personne du comédien au type de personnage qu'il a l'habitude de représenter, avec l'assimilation psychologique qui en découle; à cet égard, les meilleurs exemples sont les acteurs comiques (Turlupin, Gauthier-Garguille, Gros-Guillaume, Jodelet, Poisson) auxquels le public et la critique de l'époque attribuent fréquemment les caractéristiques psychologiques de leurs personnages<sup>309</sup>.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>308</sup> Voir *supra*, section 1.3.3.

<sup>309</sup> Tendance qui peut affecter jusqu'à l'attitude des comédiens eux-mêmes : Rémond de Sainte-Albine raille ainsi «la folie dont quelquefois sont atteints les premiers acteurs tragiques : quelquefois, se persuadant qu'ils ne cessent jamais d'être princes, ils ne peuvent même en quittant le cothurne, descendre de leur grandeur. Ils croient donner audience en recevant une visite, et tenir conseil d'état lorsqu'ils assistent aux délibérations de leur troupe : ils dictent des ordres à leurs domestiques, du ton avec lequel les souverains prononcent des



L'abbé d'Aubignac a beau affirmer que

Floridor et Beau-Chasteau en ce qu'ils sont en eux-mêmes, ne doivent estre considerez que comme Representants; et cét Horace et ce Cinna qu'ils representent, doivent estre considerez à l'égard du Poème comme veritables personnages : car, ce sont eux que l'on suppose agir et parler, et non pas ceux qui les representent, comme si Floridor et Beau-Chasteau cessoient d'estre en nature, et se trouvoient transformez en ces Hommes, dont ils portent le nom et les interests<sup>310</sup>,

la «transformation» prend plutôt l'aspect d'un cumul de personnalités qui, pour convaincre le public, doit lui sembler harmonieux. Ainsi, pour en revenir au rôle de Néron, Jean-Jacques Roubine évoque le tollé que provoqua sa création : «Lorsqu'il [Floridor] crée Néron en 1669, avec cette ingénuité qui tend à confondre l'acteur et son rôle, le public proteste<sup>311</sup>». Les *Bolœana* de Monchesnay contiennent un illustre témoignage de l'incident :

M. Despréaux m'apprit une circonstance assez particulière sur cette pièce [...]. Le rôle de Néron y était [sic] joué par Floridor, le meilleur comédien de son siècle; mais comme c'étoit un acteur aimé du public, tout le monde souffroit de lui voir représenter Néron, et d'être obligé de lui vouloir du mal. Cela fut cause qu'on donna le rôle à un acteur moins chéri; et la pièce s'en trouva mieux<sup>312</sup>.

On peut supposer que les modulations dépravées de sa voix comptaient parmi les causes de la «souffrance» du public à l'égard de Floridor : si l'on en croit Georges Mongrédien, le comédien était en effet réputé, entre autres, pour «un son de voix affectueux, souple et sonore, tout en restant mâle<sup>313</sup>»...

L'analyse éthique de la voix théâtrale doit donc tenir compte de la propension à identifier le comédien au personnage : ce n'est pas uniquement ce dernier qui parle sur scène, c'est aussi le comédien qui l'incarne, les qualités morales de l'un et de l'autre tendant à se confondre dans la voix

---

arrêts, et ils font des politesses à un auteur qui a besoin d'eux, d'un air à donner lieu de soupçonner qu'ils pensent distribuer des grâces ou des récompenses» (Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, dans Alain Ménil éd., *Diderot et le théâtre*, 2, *L'Acteur*, Paris, Pocket (Agora, Les Classiques, n° 159), 1995 [1747], p. 210). Comme quoi les dérives du vedettariat ne datent pas d'hier.

<sup>310</sup>D'Aubignac, p. 44.

<sup>311</sup>Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», p. 413.

<sup>312</sup>Cité dans Georges Mongrédien, *Les Grands Comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société d'édition Le Livre, 1927, p. 146-147.

<sup>313</sup>Mongrédien, p. 149.

qu'ils partagent. À travers elle, le temps que dure la représentation, l'âme du comédien paraît équivaloir à l'âme du personnage; ainsi Floridor, selon Donneau de Visé, «paroît véritablement ce qu'il représente, dans toutes les pièces qu'il joue<sup>314</sup>». La force de l'identification morale est telle que Rémond de Sainte-Albine, qui prolonge au XVIII<sup>e</sup> siècle les idées classiques sur la déclamation, va jusqu'à soutenir que «[q]uiconque n'a point l'âme élevée, représente mal un héros<sup>315</sup>» :

[I]es discours qui renferment les sentiments les plus héroïques, sont pour un grand nombre de personnes ce qu'est, pour celles à qui la musique n'est point familière, un air simplement noté : à moins qu'un chanteur habile ne lui donne l'âme et l'expression, les ignorants n'en connaissent pas le prix. La sublimité d'un sentiment échappe à plusieurs spectateurs, si le comédien ne les aide à l'apercevoir<sup>316</sup>,

entre autres par les «tons [d'une] fierté mâle, nécessaire pour nous inspirer les généreux transports que nous attendons de la tragédie<sup>317</sup>».

On touche là au second point d'importance pour l'éthique de la voix théâtrale. À la question de savoir qui parle, et à laquelle nous avons répondu jusqu'ici : le personnage et le comédien, il faut en effet en ajouter un autre : *pourquoi* parlent-ils? Saint-Albine répond : «pour nous inspirer les généreux transports que nous attendons de la tragédie». Le théâtre classique a en effet vocation d'exemplarité. Il croit au pouvoir édifiant de la catharsis. Autant le spectateur profitera de voir glorifiées sur scène des passions vertueuses, autant il bénéficiera de voir punies des passions vicieuses. Il n'est donc pas inconvenant d'y faire entendre ces dernières, en autant qu'elles soient clairement stigmatisées. Évoquant Tacite, Racine indique qu'à l'époque où il le représente, «Néron était déjà vicieux, mais qu'il dissimulait ses vices» :

<sup>314</sup>Cité dans Mongrédien, p. 141.

<sup>315</sup>Sainte-Albine, p. 210.

<sup>316</sup>*Ibid.*, p. 211-212.

<sup>317</sup>*Ibid.*, p. 211.

Il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs; mais il a en lui les semences de tous ces crimes. Il commence à vouloir secouer le joug. Il les hait les uns et les autres, et il leur cache sa haine sous de fausses caresses : *Factus natura velare odium fallacibus blanditiis*<sup>318</sup>.

Il faut que la voix de Néron trahisse la duplicité de son âme, voire qu'elle prenne un instant l'auditeur dans les rets de ses troubles séductions; la défaite du monstre n'en sera que plus exemplaire<sup>319</sup>. Le principe de la purgation des passions contribue donc à exonérer le comédien assigné aux rôles de méchants. Au mieux, sa voix lubrique n'est qu'un louable artifice; au pire, elle correspond vraiment à sa personnalité mais remplit néanmoins parfaitement son office cathartique auprès du public. Si, comme le dit Philippe-Joseph Salazar, la rhétorique cherche à opposer art psychagogique et art sensualiste<sup>320</sup>, on pourrait dire qu'au contraire, le théâtre les conjugue : il est un art à la fois psychagogique et sensualiste, voire psychagogique *parce que* sensualiste<sup>321</sup>.

La *pronuntiatio* oratoire, qui doit obligatoirement refléter la vertu de l'âme de l'orateur, ne peut se permettre de telles représentations vocales du vice que dans le cadre restreint de la prosopopée, «une figure de sentence, par laquelle nous de notre voix et action, contrefaisons, et représentons la

<sup>318</sup>Seconde préface à *Britannicus*, dans *Théâtre 1*, André Stegmann éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 304.

<sup>319</sup>Rappelons que la fuite de Junie et la mort de Narcisse lui coupent littéralement la parole : «Chacun fuit son silence farouche./ Le seul nom de Junie échappe de sa bouche» (V, 8), attitude qu'Agrippine interprète comme l'indice de «remords» (*ibid.*).

<sup>320</sup>Salazar, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 153.

<sup>321</sup>Les considérations qui précèdent sur la voix scénique de Néron demeurent de l'ordre de l'hypothèse : je n'ai trouvé en effet aucune description *explicite* de la voix du personnage tel qu'il apparaît chez Racine, ou tel que le créa Floridor. De nombreux éléments contribuent cependant à confirmer ces hypothèses. À ceux mentionnés dans la démonstration, j'ajouterai celui-ci : dans son *Traité du récitatif*, Grimarest lie explicitement le tremblement de la voix au mensonge; ainsi, l'envie a «une voix tremblante, parce qu'elle a souvent recours au mensonge» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 88). Enfin, on peut supposer que le stade de «monstre naissant» était le seul que Racine pouvait se permettre de représenter sur une scène française, tant pour ce qui est de la fable que pour ce qui est de la déclamation : passe encore pour la représentation vocale de la duplicité de Néron; mais de sa dépravation totale, certainement pas.

voix et le personnage d'autrui<sup>322</sup>». Cicéron considère la prosopopée comme la «reine des figures» : «cette dernière figure est vraiment, pour un discours, un riche ornement; plus que toutes les autres, elle est propre à disposer favorablement les esprits, souvent même à les toucher; faire paraître un personnage supposé est la figure la plus puissante pour l'amplification<sup>323</sup>». Il est significatif que les rhétoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle se méfient de cette «fiction de personne<sup>324</sup>». Ils en admirent pourtant les effets chez les Anciens :

Par exemple, en ces deux Prosopopées dont Cicéron se sert en l'Oraison pour Célius, l'une du vénérable vieillard Appius, l'autre de ce jeune débauché de Clodius, qui ne voit combien différemment il les a deû prononcer, & combien celle-là a deû estre grave & sévère, combien lasche & efféminée celle-cy<sup>325</sup>?

Mais ils ne la recommandent guère : «Quelque éclatante que paroisse cette Figure, comme il y a toûjours de la fiction, il faut en user fort rarement & fort brièvement dans la Chaire; & l'on doit avoir un tres-grand soin de bien ménager le vraysemblable<sup>326</sup>». Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le comédien Poisson la condamne absolument chez les prédicateurs, la réservant uniquement aux comédiens : «Quelques fois nous sommes obligez de charger un peu nos portraits sur la Scene, mais autre part, c'est un déffaut. On voyoit, par exemple, autrefois des Predicateurs, qui faisans le Portrait d'une femme mondaine, prenoient des Tons effeminez. Rien n'est plus ridicule<sup>327</sup>».

La méfiance à l'égard de la prosopopée est intimement liée à la méfiance à l'égard du théâtre. Celui-ci apparaît en effet comme une vaste prosopopée, succession imaginaire de locuteurs, de voix et de discours. En

<sup>322</sup>Fouquelin, dans Goyet, p. 413.

<sup>323</sup>Cicéron, *De l'orateur*, III, 204-205.

<sup>324</sup>Fouquelin, dans Goyet, p. 413.

<sup>325</sup>Le Faucheur, p. 146.

<sup>326</sup>Bretteville, p. 251.

<sup>327</sup>Poisson, p. 27.

ce sens, pour les théoriciens de l'art oratoire, le théâtre ne peut être que mensonge : l'acteur qui évolue dans cette «fiction de personnes» est un imitateur patenté qui n'éprouve pas véritablement les sentiments qu'il représente. L'orateur, au contraire, a maille à partir avec la vérité; il reste toujours soumis à son exigence, que ce soit pour donner une forme convenable à des états d'âme sincères mais bruts, ou pour «éprouver réellement», «comme s'ils étaient vrais», des mouvements de l'âme imités d'autrui<sup>328</sup>. La vérité apparaît ainsi comme le principe moteur de la voix éloquente. Comme le souligne Olivier Reboul, «[l']acteur qui feint bien est un artiste; l'orateur qui feint bien serait un menteur<sup>329</sup>». Là se trouve le danger de la prosopopée, qui fait nécessairement basculer l'orateur de la voix de la vérité à celle du mensonge.

Entre l'affirmation de principe et la réalité de la pratique, la rhétorique laisse toutefois une large place à l'équivoque. Ainsi, lorsque Cicéron dit que l'action doit «mettre en lumière ou imiter<sup>330</sup>» les passions, il autorise implicitement l'orateur à «imiter» à la manière de l'acteur. Ailleurs, il inscrit clairement l'action oratoire dans l'ordre du paraître : l'action «fait que l'orateur paraît être ce qu'il veut paraître<sup>331</sup>»; il s'agit de faire illusion. Au delà du problème de la sincérité de la performance, la différence entre action théâtrale et action oratoire réside donc, en dernière instance, dans le respect du rapport conventionnel au public : le public de théâtre est supposé savoir qu'il assiste à une fiction; le public de l'orateur doit être persuadé qu'on lui présente la vérité. On pourrait ainsi postuler que plus l'effet de réel est atteint

---

<sup>328</sup> Quintilien, XI.

<sup>329</sup> Reboul, p. 77.

<sup>330</sup> Cicéron, *De l'orateur*, III, LVII, 215.

<sup>331</sup> Cicéron, *Brutus*, 142.

au théâtre, plus la frontière risque d'être brouillée entre art de l'orateur et art du comédien, vérité et mensonge.

Reste à convoquer le maître d'œuvre de la fiction vocale du théâtre, celui qui donne la parole au comédien et, à travers lui, au personnage (ou, inversement, au personnage et, à travers lui, au comédien) : l'auteur du texte dramatique. Identifié ci-dessus comme la troisième instance énonciatrice, l'auteur est certes absent de la représentation théâtrale, «caché» derrière le personnage et le comédien qui en prononce les répliques. La situation semble identique sur le plan scriptural, du moins en ce qui concerne le dialogue :

[d]ans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son *Je*, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est *discours sans sujet*. La fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'énonciation d'une parole dont il nie en même temps être responsable<sup>332</sup>.

Ou encore :

si E1 [l'auteur-scripteur] construit le discours qu'assume le personnage E2 et dont celui-ci s'affirme auteur et responsable, le scripteur E1 dégage sa responsabilité de ce discours; et il est vain de le lui attribuer. Non, Alceste n'est pas le porte-parole de Molière, pas plus que Philinte, d'ailleurs. Il n'y a pas d'auteur-scripteur dont la voix se fasse entendre directement dans le dialogue de théâtre; l'auteur E1 est responsable de la totalité du texte de théâtre (fable + paroles de tous les personnages + didascalies), non de la parole de chacun — tandis que l'énonciateur-personnage est 'responsable' de la totalité de ses répliques<sup>333</sup>.

La notion clé, on le voit, est celle de la responsabilité du scripteur à l'égard de la parole du personnage. Sans doute en effet doit-on convenir que ce n'est pas lui qui endosse le contenu de telle ou telle réplique, mais bien le personnage à qui il la fait dire. Sur le plan du texte, la mise en page spécifique au dialogue de théâtre indique d'ailleurs clairement qu'il s'agit d'une succession de discours directs : il n'y a donc guère de quoi provoquer

<sup>332</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 231-232, 240-241.

<sup>333</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 3, p. 10-11.

un procès à la Flaubert, quoique les nombreuses querelles du théâtre montrent assez qu'au XVII<sup>e</sup> siècle cette supposée évidence n'allait pas de soi.

Reste cependant que le dialogue écrit par le scripteur sera dit sur scène : les paroles qui, à l'origine, dans la pratique dramaturgique, sont inscrites par l'auteur dans son texte se retrouveront, au final, prononcées par le comédien dans la pratique scénique et, à travers lui, par le personnage dans l'univers fictionnel. C'est rigoureusement *le même énoncé* qui passera du texte de l'auteur à la bouche du comédien à celle du personnage<sup>334</sup>. Avec pour corollaire, rappelons-le, que «le texte de théâtre est présent à l'intérieur de la représentation sous sa forme de voix, de *phoné*<sup>335</sup>». Mieux, en raison des multiples facteurs qui nous ont fait conclure à la vocalité fondamentale du texte de théâtre classique (conditions de travail des auteurs, conditions de représentation scénique, prégnance de la rhétorique sur la littérature, culture d'oralité mixte), il semble même possible d'inverser les termes de l'assertion, à savoir : la représentation sous sa forme de voix, de *phonè*, est présente à l'intérieur du texte de théâtre. L'auteur ne peut être tenu responsable du contenu des répliques de ses personnages, soit. Il est par contre responsable des *intonations* par lesquelles le comédien transmettra ce contenu, puisqu'il les a lui-même inscrites dans son texte grâce, entre autres, au code de la *pronuntiatio*. En clair, si Racine n'est pas responsable de l'âme de Néron, il est indiscutablement responsable de la voix qu'il attribue à cette âme. La nuance est mince.

---

<sup>334</sup>Voir *supra*, section 1.4.4.

<sup>335</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, p. 19.

On peut donc affirmer que les trois instances énonciatrices du théâtre classique correspondent à autant d'instances éthiques. D'abord, le personnage : dans le cadre de la fiction, il prononce des discours informés par les règles de l'art oratoire et évalués comme tels par le public, en particulier à l'égard de sa voix, dont les intonations révèlent les passions de son âme. Ensuite, le comédien, dont la posture oratoire apparaît plus périlleuse : « créateur distributeur de signes linguistiques phoniques<sup>336</sup> », il est en effet l'instrument du mensonge fictionnel; au mieux, il prête sa voix au discours d'autrui comme le ferait un orateur recourant honnêtement à la prosopopée; au pire, il se laisse prendre au piège de son art, jouissant des effets de sa voix sans souci de la vertu ni de son âme ni de celle de ses auditeurs. Enfin, l'auteur, qui structure sa pièce et rédige les discours qu'elle contient selon les règles de l'art oratoire, notamment celles de la *pronuntiatio*, doit assumer les conséquences éthiques de ses choix discursifs.

À qui donc, du comédien ou de l'auteur, revient l'ultime responsabilité de la voix du personnage? La réponse affleure de l'éloquente métaphore de Samuel Chappuzeau :

Le comédien et le poète font [...] un excellent composé, et sont, à le bien prendre, le corps et l'âme de la comédie. Le poète est la forme substantielle et la plus noble partie qui donne l'estre et le mouvement à l'autre : le comédien est la matière, qui, revêtue de ses accidents, ne touche pas moins les sens que l'esprit, de qui elle reçoit son action<sup>337</sup>.

On s'en serait douté. À l'âme de régir le corps, à l'esprit de la lettre de guider la voix. Sous la plume du poète, le texte dramatique parle déjà, et ne demande qu'à être entendu.

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>337</sup> Chappuzeau, *Le Théâtre français*, p. 73.



### 1.5.5 La voix du texte

Récapitulons ce que nous avons dit jusqu'ici du travail de l'auteur dramatique. Il écrit pour des comédiens chevronnés dont la principale ressource scénique est la déclamation; pour cette raison, son art consiste essentiellement en la composition de discours tenus par les personnages. Ces discours sont informés par les principes de la rhétorique, système de production et d'interprétation des textes qui fonde la poétique littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle. Ils sont en particulier tributaires du code de la *pronuntiatio*, qui permet d'inscrire les modalités de réalisation phonique du discours à même son texte et donc, dans le genre dramatique, à même les répliques des personnages. Les règles de la *pronuntiatio* s'appliquent en effet à tous les niveaux du texte : invention (sujet, genre, passions), disposition (exorde, narration, confirmation, réfutation, péroraison), élocution (lexique, style, figures), avec pour conséquence qu'à la lecture d'un discours, tel sujet, tel type d'exorde, telle figure de style qui s'y trouvent commandent une prononciation spécifique. Les caractéristiques thématiques, structurelles et stylistiques perceptibles à l'écrit signalent donc au lecteur attentif et informé les intonations qu'il devra adopter pour assurer au discours une prononciation adéquate.

Cette inscription de valeurs vocales à même la production scripturale est typique de l'économie textuelle d'une culture d'oralité mixte, et particulièrement d'une culture d'oralité «résiduelle» tributaire du système de la rhétorique. L'idée que le texte contient sa propre voix est en effet une constante de la tradition oratoire. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les grands orateurs du passé sont encore réputés demeurer audibles à travers le texte de leurs

œuvres. Le Faucheur commente ainsi un passage de l'Oraison pour la loi Manilia :

Prononcez ces belles paroles d'une voix basse & languissante, il n'y aura rien de plus froid, ni de moins digne soit de l'éloquence de Ciceron, soit de la gloire de Pompée. Au contraire, *animez-les par un ton de voix correspondant à leur magnificence*, alors on les verra paroistre véritablement en leur lustre, & *il semblera qu'on les oye encore prononcer à Ciceron même, seize cens ans apres sa mort*<sup>338</sup>.

La lettre du discours garde donc en quelque sorte vivante la voix de l'orateur, qui ne demande qu'à résonner à nouveau à travers la prononciation d'un lecteur sensible à la «magnificence» de son inscription textuelle.

La responsabilité de la prononciation du lecteur incombe cependant au scripteur, qui doit y avoir pourvu au moment de la rédaction. Constatant que «la cadence des paroles fait souvent plus que les paroles mêmes<sup>339</sup>», le P. Lamy soutient qu'à l'écrit, «[u]ne cadence conforme aux choses, conserve en quelque maniere la vie au discours, en conservant le ton avec lequel il doit être prononcé<sup>340</sup>». Cette conviction est particulièrement explicite chez Boissimon qui, vingt ans plus tard, dans sa défense de l'éloquence des Anciens, justifie en ces termes l'importance accordée par Démosthène à la prononciation :

voulant marquer que la composition n'étoit autre chose qu'une prononciation exacte, attentive, reflechissante, accompagnée de meditation; que composer étoit declamer attentivement, & en écrivant sur le papier ce que la chaleur de la declamation faisoit naître dans l'esprit; que la declamation étoit une prononciation naturelle, & qui sçût reprendre le premier feu & toute la chaleur de la reflexion; qu'enfin en lisant les discours d'un Orateur, cet air naturel, cette grace de la prononciation, ces mouvemens de la nature fussent *tellement imprimez dans le stile, qu'il se declamât de luy-même*, & qu'il crût le voir prononcer<sup>341</sup>.

Le code de la *pronuntiatio* peut être utilisé de façon plus ou moins concertée par l'auteur, il ne s'en retrouve pas moins inscrit dans la lettre du texte,

<sup>338</sup>Le Faucheur, p. 124; je souligne.

<sup>339</sup>Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Brighton, Sussex Reprints (French Series, n° 1), 1969 [1699; 1<sup>ère</sup> éd. 1688], p. 234.

<sup>340</sup>*Ibid.*, p. 235.

<sup>341</sup>Boissimon, *Les Beautez de l'ancienne éloquence opposées aux affectations de la moderne*, Paris, Jean Musieus, 1698, p. 271-272; je souligne.

assurant l'équivalence vocale entre la composition et la prononciation ultérieure de celui-ci.

Ce rapport d'équivalence préside aussi aux principes de la déclamation théâtrale de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. En vertu de leur dérivation avérée du code de la *pronuntiatio*, ceux-ci commandent en effet de marquer vocalement sujet, genre, passions, parties du discours, style et figures. Ils prennent par ailleurs en considération des éléments plus proprement poétiques, telle la versification, dont il faut cependant noter que les règles se rattachent en de nombreux points à la tradition oratoire. Ainsi, tout comme l'apprenti orateur devant les grands discours du passé, le comédien doit être attentif aux aspects vocaux du texte qu'il a charge d'interpréter : « parce qu'il la doit assujettir aux inflexions, pour l'accommoder aux mouvements qui regnent dans tout l'ouvrage<sup>342</sup> », le lecteur comme l'acteur « doit absolument allier l'accent de sa voix avec le caractère de l'ouvrage<sup>343</sup> » et, dans ce but, « bien examiner<sup>344</sup> » ce dernier.

Cependant, comme le dit Grimarest, « ce n'est pas une chose aisée de donner à sa voix de la relation avec ce que l'on énonce<sup>345</sup> ». Pour être un bon acteur amateur ou professionnel, il faut « avoir assez de discernement pour connoître l'esprit de ce que l'on doit prononcer; de manière qu'on puisse le représenter par son récit aux spectateurs<sup>346</sup> »; « [a]insi une personne qui n'a pas le discernement assez heureux, pour connoître; le sentiment assez vif, pour exprimer ce qu'il [sic] connoît, ne doit point se mêler de déclamer<sup>347</sup> ».

---

<sup>342</sup>Grimarest, p. 56.

<sup>343</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>344</sup>*Ibid.*

<sup>345</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>346</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>347</sup>*Ibid.*, p. 75.

Car alors, prévient l'éditeur de Grimarest, «en outrant un sentiment ou en ne le faisant pas assez valoir, on défigure un Ouvrage, ou du moins on en diminue le mérite en lui ôtant *les agrémens dont l'Auteur l'avoit rendu susceptible*<sup>348</sup>». La Ravallière exprime la même idée : «le Poète prête ses mots à l'Acteur dans l'esperance qu'il sçaura en emploier l'art & le secret<sup>349</sup>».

Dans un mouvement d'impatience contre la médiocrité des acteurs de son temps, Grimarest va jusqu'à supposer l'acteur de qualité «né avec toutes les lumieres dont il a besoin pour découvrir le véritable sens d'un Autheur; & avec toutes les dispositions nécessaires pour le sentir, & pour le rendre<sup>350</sup>». Il concède cependant plus loin que «quelque bon esprit, quelque sentiment que l'on ait, on ne découvre point, on ne sent pas dès les commencemens le sens d'un Ouvrage; il faut de l'habitude pour y parvenir<sup>351</sup>»; c'est donc «dans la vue d'épargner de la peine, & de fixer un usage qui [lui] paroît bien établi<sup>352</sup>» depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il illustre ses préceptes sur la déclamation à l'aide d'exemples textuels tirés des tragédies de Corneille et de Racine.

Le rapport entre composition et déclamation apparaît moins développé dans les théories du poème dramatique. L'abbé d'Aubignac y fait cependant allusion en certains endroits de sa *Pratique* : dès les premières pages, il se réjouit plaisamment de voir les poètes de son temps «achever des Ouvrages qui ne donnent à nos Comédiens que la peine de les reciter<sup>353</sup>». Le problème

<sup>348</sup>Note de l'éditeur, dans Grimarest, p. 105; je souligne.

<sup>349</sup>Pierre-Alexandre Lèvesque de La Ravallière, *Essay de Comparaison entre la Déclamation et la Poésie Dramatique*, Paris, s. éd., 1729, p. 24.

<sup>350</sup>Grimarest, p. 116.

<sup>351</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>352</sup>*Ibid.*

<sup>353</sup>D'Aubignac, p. 18.

de l'in vraisemblance des monologues et des apartés lui inspire toutefois ces réflexions :

il faudroit que le Poëte usast d'une telle adresse en la composition de ce Monologue, que l'acteur dût élever sa voix en récitant certaines paroles seulement, et la moderer en d'autres; et cela afin qu'il soit vray-semblable que l'autre acteur qui l'écoute de loin, puisse entendre les unes comme prononcées tout haut et d'une passion qui éclateroit à diverses reprises, mais non pas les autres, comme estant prononcées tout bas<sup>354</sup>.

Les conseils sur le bon usage des figures comportent également des considérations sur l'inscription textuelle de la voix du personnage :

Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports; il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il criaille : il faut quelquefois même qu'il éclatte, et non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément<sup>355</sup>.

Aussi le poète doit-il

apprendre à employer à propos les impetueuses, comme sont les Imprécations; et les plus douces, comme sont les Ironies; et sur tout en quel ordre on les doit ranger, selon la diversité des matieres, et le succez que l'on en desire. Car, par exemple, s'il est necessaire qu'un Acteur sorte de la Scène avec un esprit de fureur, nous avons dit qu'il le faut émouvoir par degrez, en commençant par des sentimens moderez, et le portant peu à peu jusqu'aux derniers transports de l'Ame : Or pour cela il y faut mêler les Figures avec la même adresse; je veux dire user premierement des plus tranquilles, pour passer insensiblement aux violentes<sup>356</sup>.

Bien que le rapport à la voix ne soit explicite que dans la première citation, il est impliqué dans l'autre, en particulier par la mention des «transports de l'Ame». Pour d'Aubignac, loin de se contenter d'en orner le discours de ses personnages, le poète dramatique doit donc veiller à exploiter le potentiel scénique des figures de rhétorique : «il en faut pénétrer l'énergie, et y faire de fortes reflexions, et enfin découvrir l'effet qu'elles peuvent produire sur le Theatre<sup>357</sup>».

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 346-347. Dans cet extrait, le terme d'«acteur» désigne le personnage, mais la mention de la «scène» montre qu'il est aussi question de la représentation de la fiction, donc du jeu du comédien.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 346.

Si la tâche du comédien est de «transformer du scriptural en phonique<sup>358</sup>», on peut donc affirmer qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, cette transformation n'est guère qu'une transposition, *un transfert des mêmes intonations vocales* du registre scriptural au registre oral. Par son recours au code de la *pronuntiatio*, le scriptural équivaldrait dans une très large mesure au phonique, faisant de l'écriture dramatique une écriture foncièrement vocale. C'est sur cette base qu'on peut prétendre établir une poétique vocale du théâtre classique.

Bien qu'ils ne traitent guère du théâtre classique, les travaux de Paul Zumthor sur la poésie orale fournissent le modèle d'une telle démarche, en particulier à travers la notion clé d'«indices d'oralité», c'est-à-dire

tout ce qui, à l'intérieur d'un texte, nous renseigne sur l'intervention de la voix humaine dans sa *publication* : je veux dire dans la mutation par laquelle ce texte passa, une ou plusieurs fois, d'un état virtuel à l'actualité, et désormais exista dans l'attention et la mémoire d'un certain nombre d'individus<sup>359</sup>.

Ces «appels aux valeurs vocales, émanant de la texture même du discours poétique<sup>360</sup>», sont généralement signalés à l'écrit par des «procédés stylistiques que l'on suppose liés à l'usage de la voix<sup>361</sup>». L'identification et le classement de tels indices dans les textes de la «littérature» médiévale ont permis à Zumthor de conclure, entre autres, à la vocalité fondamentale de celle-ci. Appliquée aux manifestations écrites du code de la *pronuntiatio*, la notion d'indices d'oralité permettrait, de même, de conclure à la vocalité fondamentale de la dramaturgie classique. Pour assurer la validité d'une telle

---

<sup>358</sup>Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 2, p. 211 : plus précisément, «a) donner au signifiant linguistique scriptural dans ses différents niveaux son équivalent sonique, b) donner au signifié du discours son *sens hic et nunc*, dans la représentation théâtrale actuelle» (*ibid.*; souligné par l'auteur).

<sup>359</sup>Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 37.

<sup>360</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>361</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 61.

méthode, il importe cependant de préciser d'abord le statut du théâtre au sein des manifestations d'oralité.

Techniquement, une conversation privée constitue un fait d'oralité aussi bien qu'un discours public ou une représentation théâtrale. Si les faits d'oralité se distinguent les uns des autres, ce n'est donc pas par leur magnitude, mais par leur fonction. Certains sont des actes de langage «ordinaires» ou, plus précisément, dont l'intention est perçue comme telle par le public<sup>362</sup>. D'autres, au contraire, perçus comme «non exclusivement pragmatique[s]<sup>363</sup>», sont les manifestations particulières «d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social<sup>364</sup>». L'exemple type en est la chanson, dont la fonction figurale est signalée au public par l'adjonction de musique. Dans une culture donnée il y aurait donc, d'une part, des manifestations discursives orales de base, non marquées, définissables comme des «documents» et, d'autre part, des manifestations discursives orales de niveau poétique, marquées et structurées comme telles, définies et analysables comme des «monuments»<sup>365</sup>. Celles-ci se réalisent nécessairement dans le contexte d'une *performance*, «action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant<sup>366</sup>», «au sein d'un lieu émotionnel [...] lui conférant l'identité sociale en vertu de quoi on le perçoit et déclare [objet poétique]<sup>367</sup>».

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 32. «Lorsque *communication* et *réception* (ainsi que, de manière exceptionnelle, *production*) *coïncident dans le temps*, on a une situation de *performance*» (Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 19; souligné par l'auteur).

<sup>367</sup> Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 81-82.

Ces manifestations orales de niveau poétique sont communément englobées dans le terme de «littérature orale», créé en 1881 par P. Sébillot pour rendre compte du folklore français. Bien qu'il soit encore largement répandu, ce terme pose problème, puisqu'il regroupe au sens large

toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus : contes, comptines, facéties, et autres discours traditionnels, mais aussi les récits d'anciens combattants, les vantardises érotiques, et tant de narrations fortement typées, tissées dans notre parole quotidienne<sup>368</sup>.

La distinction entre «document» et «monument» est particulièrement difficile à opérer dans un ensemble aussi large et hétéroclite. Mais surtout, l'expression comporte une irrecevable antinomie. Étymologiquement, le terme de littérature renvoie à la réalité de la lettre, et donc de l'écriture, tandis que celui d'oralité renvoie à la bouche, et donc à la voix. Non seulement l'écriture et la voix sont-ils deux modes d'expression distincts, mais, de plus, ils entretiennent une relation historique inverse de celle que suppose le terme de «littérature orale» puisque, dans toutes les civilisations, la parole orale précède l'invention de l'écriture. En toute logique, comme le dit Ong, «[y]ou cannot without serious and disabling distortion describe a primary phenomenon [l'oralité] by starting with a subsequent secondary phenomenon [l'écriture] and paring away the differences<sup>369</sup>». En subordonnant le phénomène discursif oral à une saisie scripturale qui lui est tout à fait accessoire, l'expression «littérature orale» ne désigne donc rien d'autre, au terme d'un ou deux siècles de domination de la lettre sur la voix, que notre difficulté à penser la notion de texte en dehors de ses manifestations écrites.

De l'ensemble hétéroclite de la «littérature orale» se détache un sous-ensemble de textes plus formellement marqués qu'on peut qualifier de

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>369</sup> Ong, *Orality and Literacy*, p. 13.



«poésie orale<sup>370</sup>». Outre des procédés structurels plus rigoureux et mieux perceptibles tel, dans la poésie occidentale, le système de versification, ces textes se distinguent, dit Zumthor, par la densité des marques sémantiques du «système passionnel» de la culture dont ils proviennent, «[d]’où l’impression que donne parfois la poésie orale, de coller plus étroitement que le conte à ce que l’existence collective comporte, à un niveau profond, de plus répétitif; d’où une redondance particulière, et une moindre variété dans les thèmes<sup>371</sup>». Ces caractéristiques permettent de différencier la poésie orale, non seulement des autres manifestations de la «littérature» orale, mais également de la poésie écrite :

tout poème oral, en toute situation, fait pour l’auditeur référence à un champ poétique concret, extrinsèque, autre que ce qu’il perçoit ici et maintenant. La poésie écrite, certes, elle aussi renvoie à des manifestations externes : elle le fait avec moins d’urgence et de netteté. C’est pourquoi la structuration poétique, en régime d’oralité, opère moins à l’aide de procédés de grammaticalisation (comme le fait, de façon presque exclusive, la poésie écrite) que par le moyen d’une dramatisation du discours. La norme est moins définissable en termes de linguistique que de sociologie. Mais (pour cette raison même), la poésie orale comporte généralement plus de règles, et plus complexes, que l’écrite : dans les sociétés à forte prédominance orale, elle constitue souvent un art beaucoup plus élaboré que la plupart des produits de notre écriture<sup>372</sup>.

La différence de registre sensoriel entre poésie orale et poésie écrite implique donc des différences formelles et thématiques, voire ontologiques<sup>373</sup>, qui permettent de supposer l’existence d’une «poéticité orale spécifique<sup>374</sup>».

Dans son *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor tente d’identifier les éléments constitutifs d’une telle poéticité, en dégagant d’un vaste corpus

<sup>370</sup> Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 46.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 9. Faut-il préciser que «poésie» et «poéticité» doivent s’entendre au sens large : «[e]st poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique» (*ibid.*, p. 38). La versification n’en est qu’une marque possible, ni exclusive, ni indispensable (*ibid.*, p. 169-171; *La Lettre et la voix*, p. 192-202).

de textes d'époques et de cultures différentes un certain nombre d'invariants formels liés à la vocalité, qu'il considère comme autant d'indices signalant au lecteur la vocation ou à tout le moins l'inspiration orale de tel ou tel texte écrit. Il distingue ainsi, d'une part, des invariants macro-formels qui permettent de regrouper les textes selon le critère externe du modèle ou du genre poétique auquel ils appartiennent et, d'autre part, des invariants micro-formels qui relèvent quant à eux de l'économie interne des textes, comme par exemple les signaux de type phatique, le vocabulaire archaïsant, la parataxe et surtout la récurrence (répétitions et parallélismes), qui est selon Zumthor l'invariant «peut-être le plus universellement définitoire<sup>375</sup>» de la poésie orale. La présence de ces invariants micro-formels dans un texte écrit constitue autant d'«indices d'oralité», c'est-à-dire de manifestations de la voix<sup>376</sup>. Leur repérage par l'analyste permet de conclure, soit que le texte écrit procède de l'influence de formes orales, telles par exemple les formes poétiques à refrain (lai, rondeau) qui, originellement dites ou chantées, sont devenues des formes canoniques de la poésie écrite; soit qu'il assure la conservation d'un texte destiné à la performance orale, ce qui, d'après Zumthor, caractérise l'ensemble de la «littérature» médiévale<sup>377</sup>.

<sup>375</sup> Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 141.

<sup>376</sup> À cet égard, il serait plus juste de parler d'indices de *vocalité*, le terme d'oralité renvoyant à l'ensemble des modes de structuration corporelle du discours : voix, mais aussi geste, regard, etc., et donc plus généralement à l'*actio* qu'à la *pronuntiatio* (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 193). Zumthor insiste cependant à plusieurs reprises sur la priorité de la voix dans la communication orale, de sorte qu'il est clair pour lui qu'«oralité signifie vocalité» (*ibid.*, p. 27; souligné par Zumthor) : «[t]oute communication orale [est] œuvre de la voix» (*ibid.*, p. 32). Et bien qu'il déclare ailleurs nettement préférer, «au mot d'oralité, celui de vocalité» (*La Lettre et la voix*, p. 21), il continue néanmoins d'utiliser l'expression «indices d'oralité» que, pour cette raison, j'ai résolu de conserver à mon tour.

<sup>377</sup> «[L]'ensemble des textes à nous légués par les X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> siècles, et dans une mesure peut-être moindre XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>, a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisation — de socialisation — de ces textes. Telle est ma thèse — ou mon hypothèse» (Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 22). Dans cette perspective, «[l]e texte n'est que l'occasion du geste vocal» (*ibid.*, p. 60).

Le genre dramatique relève indéniablement de cette dernière catégorie. Il implique une performance orale, si ce n'est effective, du moins virtuelle puisque théoriquement incluse, à la lecture, dans le présupposé « nous sommes au théâtre ». Par ailleurs, il offre de nombreuses similitudes avec les dynamiques générales de l'oralité : communication *in situ* présentant des interactions humaines conflictuelles, il vise à une identification cathartique assurant le maintien de l'harmonie sociale<sup>378</sup>. Enfin, sa spécificité générique tient à des caractéristiques qui, selon Zumthor, fondent aussi la spécificité de la poésie orale : dramatisation du discours, densité des marques du système passionnel. Le théâtre apparaît ainsi à Zumthor, non seulement comme une « forme éminente et très élaborée d'art oral<sup>379</sup> », mais comme « le modèle absolu de toute poésie orale<sup>380</sup> » : « [j']admets [...] comme un postulat que tous les faits poétiques dont j'aurai à traiter participent en quelque manière à ce qui fait l'essence du théâtre; que tout ce qui est dit de celui-ci peut, d'une certaine manière, l'être d'eux<sup>381</sup> ». Quant à moi, j'ajouterai qu'à l'inverse, ce que Zumthor dit de la poésie orale peut s'appliquer au théâtre, en tant que celui-ci constitue l'« [a]boutissement d'un dessein intégré dans la poésie orale dès sa chanson primale<sup>382</sup> »; plus spécifiquement, l'une comme l'autre assurent l'« œuvre linguistique de la voix<sup>383</sup> ».

En outre, comme le fait remarquer Ong, le théâtre serait historiquement la première forme occidentale d'art verbal à conjuguer composition écrite et performance orale : « Greek drama, though orally performed, was composed as a written text and in the west was the first

<sup>378</sup> Voir *supra*, section 1.5.2.

<sup>379</sup> Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 53.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 165.

verbal genre, and for centuries was the only verbal genre, to be controlled completely by writing<sup>384</sup>». À ce «paradoxe<sup>385</sup>» du genre dramatique, Ong n'apporte guère d'explications. On pourrait y voir une raison pratique, celle de coordonner l'enchaînement des répliques d'acteurs évoluant sans le secours d'un narrateur; on peut aussi se demander si la fonction civique du théâtre grec n'impliquait pas la nécessité d'un contrôle accru sur le contenu textuel, d'où l'importance de le fixer par écrit<sup>386</sup>. Le lien entre texte et performance poserait alors la question de la liberté d'interprétation, en l'occurrence de l'improvisation qui, dans les performances orales traditionnelles, permet des variations superficielles du contenu<sup>387</sup>. Quoi qu'il en soit, sa conservation scripturale n'a jamais éliminé l'identité foncière du théâtre avec la poésie orale : il demeure un «phénomène de transmission [...] par la voix et la mémoire<sup>388</sup>» dans un contexte de performance.

C'est particulièrement vrai pour le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle français qui, relevant indéniablement d'un procès scriptural, suppose cependant, à toutes les étapes de son existence, la prise en compte de sa performance scénique : l'auteur écrit son texte pour une troupe, celle-ci le déclame sur scène, et l'éditeur ne le publie qu'après cette étape obligée. Il ne s'agit donc pas ici de déterminer la vocation orale des pièces de théâtre, qui ne fait

<sup>384</sup> Ong, *Orality and Literacy*, p. 142.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>386</sup> Ce qui ne serait d'ailleurs qu'une cristallisation par l'écriture de la tendance traditionnelle à assurer «l'exploitation et le contrôle de l'imaginaire social par le moyen privilégié de la poésie» : ainsi, «[p]lusieurs cultures, conscientes de la puissance des effets ainsi provoqués, codifient avec soin le choix des composantes, temps, lieu, participants, de la performance» (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 148).

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 9. La mémoire à laquelle je fais ici allusion est évidemment celle du comédien qui apprend son texte par cœur : elle a une fonction ponctuelle, distincte de la fonction archivistique propre à la mémoire collective des cultures d'oralité primaire. Il existe cependant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles une tradition des interprétations théâtrales qui pourrait, à la limite, remplir un semblable office de conservation mémorielle.

aucun doute, mais plutôt de montrer *comment* cette vocation s'inscrit à même les textes dramatiques en y repérant, à la manière de Zumthor, des indices d'oralité. Dans le cas précis du théâtre classique, le repérage se trouve grandement facilité par les principes de déclamation contenus dans les traités de rhétorique, de poétique et d'art dramatique de l'époque. En théorie, il suffirait de partir de ces principes pour identifier et analyser, au «niveau littéral des traits textuels<sup>389</sup>», les valeurs et procédés vocaux qui y correspondent. En examinant les textes dramatiques à la lumière des théories contemporaines de la déclamation, on devrait donc pouvoir déduire de celles-ci la poétique vocale de ceux-là. Les chapitres qui suivent tentent d'en faire la preuve.

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 79.

## Chapitre 2 : L'accent oratoire

La Déclamation, dans le sens qu'on la prend aujourd'hui, est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique.

Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 72.

La déclamation classique relève de deux traditions, l'une rhétorique, l'autre plus proprement poétique. La première, la plus importante, en constitue le fondement : il s'agit de la tradition de l'accent oratoire, c'est-à-dire des modalités de réalisation du discours public par le code de la *pronuntiatio*. Ces modalités opèrent à tous les niveaux du texte : invention, disposition, élocution. Leur caractère normatif et prescriptif en facilite l'identification et l'analyse tant dans les traités de rhétorique que dans la lettre des discours et, en vertu des liens étroits entre rhétorique et théâtre à l'époque classique, dans les traités de déclamation à l'usage des acteurs, de même que dans les textes dramatiques.

La déclamation théâtrale obéit aussi aux principes de l'accent prosodique, à entendre avec Zumthor comme «tout ce qui [dans "l'œuvre linguistique de la voix"] ressortit au rythme de la parole poétique<sup>1</sup>», incluant ainsi, «au-delà des éléments accentuels, quantitatifs ou tonaux de la prosodie naturelle, le timbre des sons : phénomène complexe, dont on peut distinguer au moins deux aspects, les suites phonématiques, et leur potentiel harmonique<sup>2</sup>» : allitérations, rimes, assonances, consonances. Or, au XVII<sup>e</sup> siècle, les règles de l'accent prosodique découlent essentiellement de

---

<sup>1</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983, p. 165.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 174.

celles de l'accent oratoire, qui en fournit le modèle jusque sur le plan de la rime et du mètre. Du point de vue de la déclamation, l'accent prosodique doit donc être analysé en fonction de l'accent oratoire, et non l'inverse.

Enfin, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle doit composer avec la présence de nouveaux systèmes vocaux : d'une part, celui du bon usage, d'autre part, celui de l'opéra. Bien que secondaires par rapport à la tradition de l'accent oratoire, ces deux systèmes ont une certaine incidence sur la déclamation théâtrale, tant sur le plan de son inscription textuelle que sur celui de sa manifestation scénique. Les accents oratoire et prosodique et ceux qu'on pourrait appeler lyrique et grammatical constituent donc un faisceau d'usages contemporains de la voix, non pas tant au sens de pratiques vocales réelles (virtuellement impossibles à reconstituer), mais plutôt de normes érigées en principes et qui, d'un document à l'autre, délimitent le paradigme de la déclamation classique. Il ne s'agit pas d'en proposer ici des analyses complètes, mais plutôt d'en cerner certains aspects qui contribuent à éclairer les poétiques de la déclamation. Ce chapitre sera consacré au modèle principal, l'accent oratoire, les autres accents étant abordés essentiellement dans leur rapport à ce dernier et à ses applications dramatiques.

## 2.1 Fondements

### 2.1.1 Une imitation de la voix

Dans la conception moniste du XVII<sup>e</sup> siècle, la voix est considérée comme la manifestation directe de la pensée. De par sa double nature, spirituelle et matérielle, elle en assure la transposition exacte et immédiate :

«incarnation de l'esprit dans le corps, la voix matérialise la pensée en la concrétisant dans la parole<sup>3</sup>». Un cri, un rire seraient ainsi les manifestations immédiates de la douleur ou de la joie, une séquence de mots, l'expression immédiate d'une opération de l'esprit<sup>4</sup>.

Envisageable des points de vue de la science ou de la métaphysique, cette relation de continuité entre pensée, voix et parole ne peut subsister du point de vue de l'éloquence. Celle-ci implique un degré second du langage : une technè, un artifice. Dans l'ordre de la rhétorique, les mots ne sont pas considérés comme l'expression directe de la pensée, mais comme des «imitations» de celle-ci<sup>5</sup>. De même, l'action oratoire n'est pas la manifestation physique d'une pensée, mais une imitation assurée par les «Qualitez extérieures de l'Orateur, comme la Voix, le Visage, le Geste<sup>6</sup>». La voix de l'orateur ne lui sert donc pas tant à manifester sa pensée qu'à imiter la voix, manifestation suprême de la pensée! On peut reconduire ici les propos d'Henri Meschonnic sur la diction théâtrale : «la diction, en somme, imite la voix. La diction essaie d'être une voix<sup>7</sup>». De même, dans la tradition rhétorique, l'accent oratoire n'est pas la voix, mais une imitation de la voix.

### 2.1.2 Qualités physiques, qualités éthiques

A priori, certaines qualités physiques de la voix ne peuvent s'acquérir par l'imitation. Ainsi, le timbre, la tessiture, la puissance vocale dépendent en grande partie de l'anatomie individuelle. De façon générale, pour l'art

---

<sup>3</sup>Patrick Dandrey, «La phonoscopie, c'est-à-dire la science de la voix», *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 15.

<sup>4</sup>Voir section 1.5.3.

<sup>5</sup>Aristote, *Rhétorique*.

<sup>6</sup>Jean Poisson, *Reflexions sur l'art de parler en public*, s.l., s. éd., 1717, p. 5-6.

<sup>7</sup>Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982 [1981], p. 283.



oratoire, «les qualitez d'une bonne voix consistent à estre nette, à estre forte, à se sçavoir ménager<sup>8</sup>». Cependant,

d'avoir une voix bien distincte & bien articulée, & de l'avoir forte & vigoureuse, la première est la plus importante & la plus nécessaire. Car un homme qui n'aura qu'une voix médiocre, pourveu qu'il ait la Prononciation bien distincte, se fera plus aisément entendre qu'un autre qui l'aura beaucoup plus forte & estenduë, & qui n'articulera pas si bien ses paroles<sup>9</sup>.

Plus spécifiquement, les bonnes voix se divisent en deux catégories : «[i] y en a de masles & de tonnantes, qui remplissent l'oreille; il y en a de douces & d'argentines, qui la chatoüillent<sup>10</sup>». Certains orateurs possèdent naturellement ces qualités. Les autres peuvent les développer par des exercices appropriés, comme le faisait Démosthène, en déclamant face à la mer, avec des cailloux dans la bouche, ou en récitant des vers tout en gravissant à la course des coteaux escarpés...

Mais les qualités d'une bonne voix dépendent aussi de critères éthiques. En tant que personnage public, l'orateur possède une certaine responsabilité morale : l'avocat doit servir la vérité, le prédicateur doit édifier les fidèles. Tout dans leur discours doit correspondre aux exigences de leur fonction, voix et geste y compris : «L'action & la voix sont l'expression des mœurs : *Mores ex voce atque actione perlucent*<sup>11</sup>». La qualité physique de la voix de l'orateur devient ainsi une qualité éthique, évaluable à l'aune de la convenance.

---

<sup>8</sup>Samuel Chappuzeau, *L'Orateur chrétien, ou Traité de l'excellence et de la pratique de la chaire*, Paris, Olivier de Varennes, 1675, p. 121. «La voix doit estre nette, hardie, & facile» (Oudart de Richesource, *L'Éloquence de la chaire ou la Rhétorique des prédicateurs*, Paris, chez l'auteur, 1665, p. 174); «Celuy qui aspire à la gloire d'un parfait Orateur, doit avoir la Voix claire & forte» (Étienne Dubois, abbé de Bretteville, *L'Éloquence de la chaire et du barreau*, Paris, Denys Thierry, 1689, p. 463); «il est besoin d'avoir une voix claire & forte» (Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 59).

<sup>9</sup>Le Faucheur, p. 75-76.

<sup>10</sup>Chappuzeau, p. 121-122.

<sup>11</sup>Joseph-Antoine-Toussaint, abbé Dinouart, *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire, ou l'Action du prédicateur*, Paris, Claude Hérissant fils, 1754, p. 7.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'éthique du prédicateur repose sur l'exigence d'humilité, qui se traduit par la douceur et la retenue de sa voix. «Les Predicateurs doivent estre si moderez & si retenus dans leurs actions, que le son de la voix, les paroles & les gestes ne donnent point d'autres marques que celles de la pudeur, de l'humilité & de la devotion<sup>12</sup>». Ils doivent donc ménager leur voix de façon à «en conserver la douceur jusques à la fin de l'action<sup>13</sup>». De cette manière, non seulement servent-ils adéquatement la parole de Dieu, mais encore contribuent-ils à l'édification des fidèles «par la bien-séance qu'ils garderont en leur prononciation & en leur geste<sup>14</sup>».

Quant aux avocats, ils doivent faire valoir la vérité. Ou du moins l'apparence de la vérité :

si la belle Action et la bonne Prononciation servent à rendre les Juges plus attentifs, elles ne servent pas moins à leur faire croire que l'Orateur parle véritablement & sincèrement. Car, comme dit Cornificius, ce sont-elles principalement qui font paroistre que l'on parle du fond du cœur. Au lieu que ceux à qui l'une & l'autre manque, semblent n'estre pas persuadez eux-mesmes de ce qu'ils disent, puis-qu'ils ne s'en monstrent nullement émus<sup>15</sup>.

En signe de conviction, l'avocat adopte une voix ferme et énergique : «il doit prononcer d'un ton ferme, & hardi; car une voix hésitante n'impose point, & donne même du soupçon au desavantage de sa Partie<sup>16</sup>». Il veillera cependant à en restreindre l'éclat aux limites de la bienséance : «En effet, quand les Loix & les Magistrats donnent la liberté à quelqu'un de parler en public, ils luy permettent ce zele & cette chaleur modeste qui anime la parole; mais non pas ce feu immodéré qui blesse la bienséance<sup>17</sup>».

---

<sup>12</sup>Richesource, p. 168.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 178.

<sup>14</sup>Le Faucheur, p. 21-22.

<sup>15</sup>Le Faucheur, p. 35-36.

<sup>16</sup>Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press (Music and Theatre in France in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries, AMS Reprint Series), 1978 [1760, 1<sup>ère</sup> éd. 1707], p. 67.

<sup>17</sup>Denis Le Brun, *Traité de la Parole*, Paris, Pierre Ribou, 1705, p. 21.

À l'inverse, les défauts de la voix apparaissent à l'auditeur comme des signes de faiblesse morale. Un débit précipité révèle l'orgueil de celui qui parle :

l'Orateur doit avoir plutôt de la facilité que de la prontitude à parler. Outre qu'à parler si vite, & entasser à la haste périodes sur périodes, on peut l'accuser de vanité, & s'imaginer qu'il veut faire parade, ou de sa mémoire, ou de ses pensées, qui sortent toutes en foule pour accabler l'Auditeur<sup>18</sup>.

Mais le principal écueil demeure le ridicule. Ainsi du grassement, dont l'orateur doit à tout prix se corriger : «c'est un défaut qui choque fort l'oreille, qui fait souvent des équivoques, & qui est un sujet de raillerie<sup>19</sup>».

Il faut donc que les qualités physiques de la voix de l'orateur correspondent aux exigences éthiques de sa fonction. Nous l'avons vu, ces qualités se travaillent : rien n'implique que l'orateur doive les posséder naturellement. Aussi bien dire qu'il n'a pas besoin d'être réellement vertueux. La personne privée de l'orateur n'intéresse guère l'art oratoire : ce qui compte, c'est sa *persona*, le personnage public qu'il représente. À cet égard, la précision de Richesource est on ne peut plus claire : «Comme les lieux ne changent pas la nature de ceux qui les occupent, les Predicateurs ne doivent pas prononcer d'une autre sorte dans la Chaire *que dans les autres endroits où ils sont obligez de paroistre*<sup>20</sup>». La voix obéit à une éthique de l'apparence. L'orateur ne fait entendre les qualités vocales qui conviennent à sa fonction que pour mieux «paraît[re] être ce qu'il veut paraître<sup>21</sup>» : prononcer convenablement équivaut donc à imiter adéquatement ces qualités vocales<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup>Chappuzeau, p. 129.

<sup>19</sup>Le Faucheur, p. 72.

<sup>20</sup>Richesource, p. 174; je souligne.

<sup>21</sup>Cicéron, *Brutus*, 142.

<sup>22</sup> Sur les rapports entre la vérité de l'être et du paraître au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Éric Méchoulan, « Les deux plus rares choses du monde : être vrai et paraître vrai », dans Jacinthe Martel et

L'autre aspect de l'éthique oratoire consiste à plaire au public. La voix y contribue : «Ce n'est pas assez d'estre ouï sans peine; il faut, s'il est possible, que vous le soyez avec plaisir<sup>23</sup>»; «[i]l faut [...] que l'Orateur ait la voix douce & agreable, pour être oüy avec plaisir<sup>24</sup>». Pour cela, l'orateur dispose de cinq moyens, ou «ornemens» de la voix : fluidité, douceur, agrément, flexibilité et continuité<sup>25</sup>. La fluidité désigne l'aisance du débit. La flexibilité consiste en la capacité de varier les tons de la voix. La continuité concerne la durée du son, liée à la gestion du souffle. La douceur et l'agrément, qualités plus vagues, sont généralement présentées comme complémentaires, leur principale fonction étant de flatter l'ouïe de l'auditeur : «vous devez prémièrement travailler à rendre vostre voix la plus douce & la plus agréable à l'oreille que vous pourrez<sup>26</sup>».

À la limite, le plaisir procuré par la voix est indépendant de l'intelligibilité du discours : «il faut que vous vous efforciez de vous la rendre telle [la voix] que ses inflexions & ses tons donnent du contentement à l'oreille de vostre auditeur, quand mesme il n'entendrait point vostre langage, ni le sujet dont vous parlez<sup>27</sup>». Le danger qui guette alors l'orateur est bien sûr de sacrifier au *dulcere* au détriment du *docere* et du *movere*. Cependant, il apparaît que le plaisir des sens dispose l'auditeur à une meilleure écoute : «On mange plus volontiers des viandes délicates qui conservent la santé, & qui sont agreables au goût : On prête aussi plus facilement les oreilles à un discours

---

Robert Melançon dir., *Inventaire, lecture, invention : Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, Université de Montréal, Département d'études françaises (*Paragraphes*, 18), 1999, p. 83-95.

<sup>23</sup>Le Faucheur, p. 77.

<sup>24</sup>Bretteville, p. 465.

<sup>25</sup>Richesource, p. 175.

<sup>26</sup>Le Faucheur, p. 77-78.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 79.

dont la douceur diminuë le travail de l'attention. Il en est des sciences comme des viandes, il faut tâcher de rendre agreable ce qui est utile<sup>28</sup>». Ainsi, une prononciation agreable «oblige les auditeurs les plus dégoustez à avoir de l'attention, par le plaisir qu'elle leur donnera<sup>29</sup>». La fin justifie les moyens : «Comme les Predicateurs souhaitent d'estre ouis de tous leurs Auditeurs, ils ne doivent rien obmettre de ce qui leur est absolument necessaire pour se rendre agreables dans la Chaire & pour se faire desirer<sup>30</sup>». Ainsi se trouve résolu le dilemme du prédicateur :

C'est veritablement donner du plaisir à leur [sic] sens : mais lors que ce plaisir tend à la gloire de Dieu & à la conversion de leurs ames, & qu'ils en écoutent plus volontiers & retiennent mieux les bonnes choses qu'il leur dit, il est sans doute tres-innocent, & tres-saint, & tres-utile<sup>31</sup>.

Enfin, pour demeurer aussi convenable qu'agreable, la voix de l'orateur doit tenir le juste milieu de la «médiocrité», «parce que les extrémitez en sont vicieuses & desagréables<sup>32</sup>». Les «trois principales différences», ou «dimensions» physiques de la voix soumises à la loi de la médiocrité sont la «contention» (intensité), la «hauteur» (volume et registre) et la «vitesse» (débit)<sup>33</sup>. En ce qui concerne la contention, il faut que l'orateur «n'aille pas jusqu'aux derniers efforts qui blessent la nature & qui offencent l'oreille, & qu'il ne demeure pas aussi dans une langueur ennuyante<sup>34</sup>». Quant à la hauteur, il doit la modérer «en n'eslevant jamais sa voix jusques aux plus hauts tons où elle peut monter, ni ne la ravalant jusques aux plus bas où elle

---

<sup>28</sup>Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Brighton, Sussex Reprints (French Series, n° 1), 1969 [4<sup>e</sup> éd. 1699], p. 175.

<sup>29</sup>Le Faucheur, p. 91.

<sup>30</sup>Richesource, p. 175.

<sup>31</sup>Le Faucheur, p. 22-23; voir aussi p. 15.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>33</sup>*Ibid.*

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 103-104.

peut descendre<sup>35</sup>». Prendre un ton trop haut «ne seroit pas plaider ou prescher, mais crier», un ton trop bas «seroit murmurer & non pas parler»; dans les deux cas, on court le risque de déplaire à l'auditeur : «outre que cela est indecent & de mauvaise grace, [crier] offense grandement le gosier de celuy qui parle, & les oreilles de ceux qui l'écoutent», tandis que murmurer «feroit ou qu'il [l'orateur] ne seroit point du tout entendu, ou qu'il ne le seroit que de fort peu de gens, & que tout le reste de l'auditoire en demeureroit incommodé<sup>36</sup>». L'intervalle convenable se limite à une quinte ou une sixte : «il y a cinq ou six tons entre les plus hauts & les plus bas<sup>37</sup>», «[l']elevation [de la voix] ne doit pas passer l'elevation des cinq voyelles, qui font une quinte<sup>38</sup>». Enfin, comme «un honnête homme va le pas en son parler, aussi bien qu'en son marcher<sup>39</sup>», l'orateur doit modérer son débit, pour éviter tant le «vice [...] fort messéant» de la précipitation que l'ennui de l'«extrême lenteur<sup>40</sup>», «[c]ar il n'y a point de plaisir à ouïr un homme qui tire ses mots l'un apres l'autre<sup>41</sup>». La médiocrité de la voix semble particulièrement liée à sa douceur : «Le sentiment d'un son doit donc être agreable & plaire aux oreilles, lorsque ce son les frappe avec moderation. Les sons doux sont ceux qui frappent avec cette moderation les organes de l'oûïe; ceux qui les blessent, sont rudes & desagreaables<sup>42</sup>».

---

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 93, 94. On notera le lien établi entre registre et volume sonore : un registre aigu est apparenté à un cri, un registre grave à un murmure; de même, la contention semble impliquer d'office un registre et un volume élevés. De fait, l'ensemble des traités de l'époque présente les trois aspects de manière concomitante, sous la notion de «ton de la voix». Et pourtant cette concomitance ne va pas de soi : l'exemple du chant montre qu'une voix peut très bien tonner dans son registre le plus grave, et confiner à l'inaudible dans l'aigu.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 103.

<sup>38</sup>Richesource, p. 176.

<sup>39</sup>Le Faucheur, p. 98-99.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 104.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>42</sup>Lamy, p. 188. Le P. Lamy reprend ici terme pour terme les principes de la physique matérialiste où le son, considéré comme un «coup», une «atteinte» à l'oreille dont la

Qu'elles relèvent de sa «nature», de ses «ornemens» ou de ses «différences», les qualités physiques de la voix de l'orateur sont donc soumises aux exigences éthiques de la convenance et de l'agrément. Bien qu'elles soient issues d'impératifs différents (correspondre à sa fonction sociale, flatter les sens du public), ces exigences sont interdépendantes : un orateur qui n'adopte pas la voix appropriée à sa fonction risque fortement de déplaire à son public; de même, celui qui refuse de sacrifier au plaisir de l'auditoire sera jugé indigne de sa fonction. Pour être perçu favorablement, l'orateur doit donc pouvoir imiter de façon à la fois convenable et agréable un certain nombre de qualités vocales. Il doit faire entendre une voix forte et intelligible, plus humble pour le prédicateur, plus assurée pour l'avocat, mais toujours plaisante à l'oreille. Cette double exigence de la convenance et de l'agrément opère non seulement sur le plan éthique, mais aussi sur le plan sémantique. Elle règle plus particulièrement le principe de l'harmonie imitative, pierre angulaire de la technique de la prononciation.

### 2.1.3 L'harmonie imitative

Le principe de l'harmonie imitative relève de la théorie du langage. Il suppose une correspondance directe entre son et signification, non pas sur le mode immanent, comme dans les théories anatomistes de la voix, mais bien sur le mode de l'imitation, typique de la rhétorique. À l'opposé du principe linguistique de l'arbitraire du signe, le principe d'harmonie imitative instaure un rapport d'analogie entre signifiant et signifié, celui-là étant considéré comme l'imitation sonore de celui-ci.

---

«blessure» provoque «plaies» et «déchirures», «n'est agréable ou désagréable que parce que les principes du son entrant dans l'organe le touchent doucement s'ils sont polis & proportionnez, ou rudement s'ils ne le sont pas» (François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Mr. Gassendi*, Paris, E. Michallet, 1675, p. 371-372).

Selon la définition d'Henri Morier, l'harmonie imitative consiste à «traduire dans un heureux choix de sonorités verbales les divers bruits de la nature<sup>43</sup>», de manière à ce que «[l]e timbre, l'articulation, l'ouverture, la hauteur musicale, la masse verbale, le rythme, l'accent, les durées contribuent à restituer dans le verbe les aspects *correspondants* de l'objet dépeint<sup>44</sup>». La définition du *Petit Robert*, qui insiste sur l'aspect imitatif, paraît plus proche de la notion telle qu'on la conçoit au XVII<sup>e</sup> siècle : «*Harmonie imitative*, qui, par la sonorité des mots employés, imite ou évoque le bruit que produit la chose signifiée». Dans cette technique d'imitation signifiante, la notion d'harmonie est capitale. Elle préside à l'imitation et en assure les modalités, l'infléchissant selon les deux exigences éthiques vues plus haut : la convenance, en ce que l'harmonie requiert un accord de conformité entre le son et le sens, et le plaisir, en ce qu'elle implique que le son soit agréable à l'oreille.

Si le terme d'harmonie imitative n'apparaît qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la plume du chevalier de Piis<sup>45</sup>, la notion est très ancienne. On la rencontre dans les textes antiques, par exemple dans le *Cratyle* où Platon affirme que «les lettres et les syllabes révèlent les choses en les imitant»; ainsi la lettre r «semble être l'instrument propre à traduire toute sorte de mouvement<sup>46</sup>». De même, au XVII<sup>e</sup> siècle, le P. Lamy souligne que «[t]out le rapport qu'il peut y avoir des mots aux choses, c'est par leur son<sup>47</sup>» :

On ne peut pas douter que les sons ne soient significatifs, & qu'ils ne puissent renouveler les idées de plusieurs choses : le son de la trompette ne fait-il pas penser à la guerre? [...] Ainsi il est hors de doute que certains sons, certains nombres, &

---

<sup>43</sup>Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 177.

<sup>44</sup>*Ibid*, p. 117.

<sup>45</sup>*L'Harmonie imitative de la langue française*, 1785.

<sup>46</sup>Platon, *Cratyle*, Charpentier trad., III, p. 292.

<sup>47</sup>Lamy, p. 67.



certaines cadences peuvent contribuer à réveiller les images des choses avec lesquelles ils ont quelque rapport & liaison<sup>48</sup>.

On notera que pour Lamy le rapport d'imitation s'exerce non pas entre le son et la chose qu'il désigne, mais entre le son et l'*idée* de la chose : «un son excite naturellement l'idée de la chose qui peut produire un son semblable<sup>49</sup>». Dans l'ordre particulier du langage qu'est, au XVII<sup>e</sup> siècle, la rhétorique, l'harmonie imitative relève donc de ce rapport de «présence différée<sup>50</sup>» que soulignait Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, le langage n'étant déjà plus «l'écriture matérielle des choses», mais leur *représentation*, une image signifiante<sup>51</sup>. Le lien entre le son et la chose qu'il désigne est du même ordre que celui entre la voix de l'orateur et son caractère : il s'agit dans les deux cas d'une imitation qui donne une *idée* de ce que l'on veut représenter.

Une idée de pure convenance : pour représenter une chose, «[i] est naturel de prendre les signes qui sont les plus convenables<sup>52</sup>». Ceux-ci opèrent à tous les niveaux du langage, du plus élémentaire (phonème) au plus complexe (période). Ainsi les phonèmes possèderaient-ils des caractéristiques particulières qui les prédisposent à former certains mots plutôt que d'autres. Par exemple, les voyelles *a* et *o* étant naturellement plus sonores, et par conséquent ayant plus d'éclat, elles conviennent à des mots qui connotent ou dénotent l'éclat, tels ceux-ci donnés par Le Faucheur : «Une splendeur *éclatante* & *incomparable*<sup>53</sup>». Mais l'éclat intrinsèque des

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 232-233.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 236.

<sup>50</sup>Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966, p. 58.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 57-58.

<sup>52</sup>Lamy, p. 237.

<sup>53</sup>Le Faucheur, p. 185; je souligne.

voyelles ne suffit pas : l'orateur doit encore veiller à l'accentuer par sa prononciation : «Puis que les voyelles regnent absolument dans la prononciation, il est de la prudence du Predicateur [...] de les faire éclater dans les rencontres & principalement celles qui ont le plus d'éclat, comme sont l'a et l'o<sup>54</sup>». De même, certaines consonnes conviennent plus particulièrement à certaines choses, par exemple la lettre *l* pour parler des choses douces, la lettre *f* pour parler du vent, la lettre *s* pour représenter un courant d'eau ou de sang, ou encore une tempête<sup>55</sup>. Là encore, il est du devoir de l'orateur de bien rendre, par sa prononciation, «la nature du ton de chaque lettre<sup>56</sup>».

Dans les cas où l'analogie sonore n'existe pas «naturellement», il faut en quelque sorte la créer. L'orateur doit alors souligner, voire même révéler le sens des mots en adoptant un ton de voix conforme à l'idée qu'ils traduisent :

N'est-il pas nécessaire de dire *misellus* et *pauperculus* d'une voix humble et contenue, *fortis* et *vehemens* et *latro* d'une voix forte et énergique? Cette conformité de ton donne en effet de la force et de la justesse aux idées; si elle n'existait pas, la voix ferait entendre une chose, la pensée une autre<sup>57</sup>.

Ainsi, Le Faucheur prescrit de «prononcer les mots emphatiques avec emphase<sup>58</sup>». Il s'en explique très clairement dans les termes de l'harmonie

---

<sup>54</sup>Richesource, p. 179. La nature imitative des voyelles est assez aléatoire : si tous s'entendent pour reconnaître l'éclat du *a*, celui du *o* ne fait pas l'unanimité; ainsi, pour le P. Lamy, le *o* permet au contraire d'«exprimer un son obscur» (Lamy, p. 236).

<sup>55</sup>Lamy, p. 236.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 237.

<sup>57</sup>Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 175.

<sup>58</sup>Le Faucheur, p. 182 : les mots affirmatifs demandent «une prononciation plus expresse & plus forte» — *certainement, assurément, infailliblement* —, les termes de louange «un ton plus magnifique» — *admirable, incroyable, incomparable, ineffable* —, les mots de blâme ou de haine «une voix plus haute & plus émue» — *atroce, énorme, détestable, monstrueux* —; les mots plaintifs demandent «un accent triste» — *malheureux, misérable, funeste, lugubre* —; les termes de quantité demandent un appui — *grand, haut, sublime, profond, long, large, innombrable, éternel* —, de même que les termes d'universalité — *tout le monde, universellement, par tout, toujours, jamais* —, tandis que les termes d'exténuation et de

imitative : ces intonations vont dans le sens de «la nature des choses»; «cette distinction de prononciation [...] convient mieux à la chose signifiée par ces sortes de mots<sup>59</sup>».

Bien que les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle s'attardent surtout à la sonorité des mots pris individuellement, l'harmonie imitative opère aussi au niveau plus complexe de la proposition et de la phrase. À cet égard, Cicéron affirme : «Lorsqu'ils [les mots] sont unis à d'autres, il faut une allure un peu nombreuse et une certaine harmonie "dans l'emploi des tours grammaticaux"<sup>60</sup>». D'une part, «l'harmonie des tours évite dans le style des disparates [sic] choquantes de genre, de nombre, de temps, de personne et de cas<sup>61</sup>»; d'autre part, au delà même de la concordance grammaticale, «[l]'agrément du style tiendra d'abord au choix et à l'agrément de mots sonores et harmonieux, puis à leur assemblage, qui n'offrira pas d'aspérités, de trous ou d'hiatus<sup>62</sup>».

---

ravalement demandent «une voix plus abaissée, & d'un accent plus dédaigneux» — *chétif, vain, petit, bas, vil, faible* (*ibid.*, p. 183-185).

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 185. L'accentuation emphatique des mots-valeur est encore de mise au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grimarest la condamne toutefois au nom d'une plus large entité sémantique, celle de la phrase ou de la proposition : «Les termes seuls [...] n'expriment point un sentiment; mais l'expression entière», «[e]t quand je dis qu[e la voix] doit être variée, c'est avec relation aux pensées, & non aux termes, & aux silabes» (Grimarest, p. 129, 52-53). Mais, dans les faits, l'accent emphatique reste fort apprécié. Ainsi, Pierre Gosse Jr., qui réédite le *Traité du récitatif* aussi tardivement que 1770, n'hésite-t-il pas à contredire Grimarest en note : «je crois qu'il faut [...] quelquefois appuyer sur les premières silabes [...], en donnant à chaque passion l'accent qui lui est propre; comme par exemple dans ces termes de reproches, d'indignation, de colere, de menace & de commandement; Ingrat, Inhumain, Perfide, Traître, Malheureux, Tremble, Frappe, & autres semblables» (*ibid.*, p. 51).

<sup>60</sup>Cicéron, *Divisions de l'art oratoire*, VI-18, p. 9. Le passage dont provient cette citation est à ma connaissance un des rares, sinon le seul, où nombre et harmonie sont présentés comme des qualités distinctes, le premier apparaissant comme un équivalent de la notion musicale de mesure, le second comme un phénomène plus proprement mélodique. La majorité des sources, tant anciennes que modernes, sont bien moins précises, avec pour résultat que les études rhétoriques tendent à regrouper les deux aspects sous la seule catégorie du nombre (et les études poétiques, sous celle du rythme).

<sup>61</sup>*Ibid.*, VI-18, p. 9.

<sup>62</sup>*Ibid.*, VII-21, p. 10.

Certaines successions de phonèmes peuvent toutefois être accentuées plus que d'autres, certaines séries de mots davantage mises en relief, en fonction des effets de sens à produire. La phrase présente alors des schémas mélodiques conformes à l'idée à transmettre. Ainsi de l'idée de rudesse : selon Quintilien cité par Lamy, «un discours rude convient aux choses rudes & desagrees», et s'obtient entre autres par certain «concours de voielles, & celui de plusieurs consones, particulièrement de celles qui sont aspirées, ou qui ne s'accordent point<sup>63</sup>». C'est aussi dans le cadre de la phrase que se fait entendre la valeur sémantique des figures de son, telles l'antanaclase pascalienne «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas<sup>64</sup>», ou l'allitération «coup de poing» du *p* et la diaphore «admirer-admirable» dans le *Panegyrique de saint Paul* de Bossuet<sup>65</sup>.

L'exigence d'harmonie opère enfin sur l'ensemble de la période oratoire, composée de deux parties de longueur variable (protase et apodose) et d'une acmé qui marque leur point d'articulation. D'une part, les modulations mélodiques de la période découlent en partie de considérations sémantiques proches de l'harmonie imitative. Ainsi, «[q]uand en une Période il y a plusieurs membres, en chacun desquels il y a quelque considération importante à faire, il est bon de les distinguer par la prononciation<sup>66</sup>». De même, il faut distinguer les périodes entre elles : après en avoir terminé une, on commencera la suivante «un degré plus bas» ou «d'un ton un peu plus haut», «selon que l'Orateur jugera que le sujet le demande<sup>67</sup>». La prononciation de la période permet par ailleurs de souligner des opérations

---

<sup>63</sup>Lamy, p. 239.

<sup>64</sup>Citée dans Morier, p. 28.

<sup>65</sup>Citées dans Morier, p. 3, 142.

<sup>66</sup>Le Faucheur, p. 174-175.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 176, 177.

de l'esprit : ainsi, dans une plaidoirie, «il faut donner de la gravité à sa prononciation, sur tout en prenant ses Conclusions, & en citant des Loix, & des Statuts : Et lorsqu'on en tire des inductions, il est nécessaire d'élever sa voix avec un peu plus de feu; & d'appuyer fortement sur les termes qui servent à expliquer les moyens<sup>68</sup>».

D'autre part, la notion de nombre, essentielle dans la rhétorique latine, subsiste dans l'art oratoire français à travers la structure de la période, sujette à diverses cadences ou articulations dépendant de la longueur syllabique respective de la protase et de l'apodose. Cette «répartition relative du volume des masses sonores<sup>69</sup>» se fait sentir à l'oral par la gestion des pauses et des prises de souffle. En réglant celles-ci à bon escient, l'orateur peut traduire vocalement la valeur imitative de la période. Par exemple, «[c]omme les Predicateurs reservent pour l'Epilogue les considerations les plus fortes & les plus pathétiques, il faut que leur voix y soit autant excitée qu'elle le peut estre & que les Perodes soient plus remplies de longueurs que de virgules<sup>70</sup>»; au contraire, «[l]orsqu'il est important de parler avec douleur, les expressions doivent être courtes, & coupées<sup>71</sup>». On notera que l'articulation périodique a une incidence non seulement sur le souffle, mais aussi sur le débit : ralenti par les pauses fréquentes, il s'«excite» dans les périodes «plus remplies de longueurs que de virgules<sup>72</sup>».

---

<sup>68</sup>Grimarest, p. 67-68.

<sup>69</sup>Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Les Usuels de Poche), 1992, p. 81.

<sup>70</sup>Richesource, p. 179.

<sup>71</sup>Lamy, p. 239.

<sup>72</sup>Le mot «virgule» doit principalement être entendu ici dans son sens pneumatique, bien qu'il renvoie aussi, au niveau du texte, à une inscription typographique. Au sujet de la valeur vocale de la ponctuation de la période, voir plus bas.

La prose cadencée constitue l'exemple limite du traitement sonore de la période. Aussi appelée prose poétique, puisqu'elle emprunte à la poésie sa construction métrique, la prose cadencée consiste à regrouper les mots d'une ou de plusieurs phrases en quantités syllabiques à peu près égales de manière à créer un rythme régulier, «avec d'éventuels supports d'identités ou de parentés sonores aux principales articulations<sup>73</sup>». Au niveau de la phrase seule, «[i]l faut que les extrémités de la période soient comme également [sic] distantes du milieu<sup>74</sup>», cet isosyllabisme déterminant une cadence dite neutre (égalité relative des parties de la période). Appliqué à un ensemble de phrases, l'isosyllabisme est particulièrement agréable à l'oreille, une prononciation adéquate «permet[tant] [...] à l'auditeur de remarquer [...] la distinction de périodes [et] les belles cadences qui donnent tant de grace à l'Oraison<sup>75</sup>». Le danger d'un tel «équilibre des masses sonores<sup>76</sup>» réside dans son agrément même : l'imitation tend à céder le pas à l'harmonie, la transmission *du* sens au plaisir *des* sens. De fait, la prose cadencée est traditionnellement associée à l'asianisme : «dans la phrase, ils [les sophistes] recherchent la symétrie, plus que le plausible; [...] ils font répondre des membres égaux aux membres égaux, des opposés aux contraires et terminent souvent leurs mots de la même façon<sup>77</sup>». Au XVII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence conjuguée de l'éloquence jésuite et du goût de la Cour, la prose cadencée témoigne du succès de l'asianisme et, à travers lui, de l'invasion du rhétorique par le littéraire : ainsi Chappuzeau oppose-t-il le «beau Style»

---

<sup>73</sup>Molinié, p. 74. Par exemple, «une période bien arrondie [...] présentera dans les mots quelque ressemblance et quelque symétrie, due soit à l'opposition des mots, soit au balancement des mots de même longueur» (Cicéron, *Divisions de l'art oratoire*, VII-21, p. 10).

<sup>74</sup>René Bary, *La Rhétorique française, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et sur les Figures*, Paris, Pierre Le Petit, 1659, p. 261.

<sup>75</sup>Le Faucheur, p. 101.

<sup>76</sup>Molinié, p. 231.

<sup>77</sup>Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 65; c'est le procédé du vers en prose.

du «discours masle» à «un Style de Roman, un langage mignard, des termes de Cour & des periodes toutes mesurées<sup>78</sup>».

Que ce soit au niveau des termes seuls ou de leur agencement dans la phrase, l'harmonie imitative consiste donc à exploiter la sonorité des «mots» pour mieux les faire convenir aux «choses» dont parle l'orateur. Ce sémantisme sonore n'affecte pas uniquement la prononciation, mais possède aussi une incidence directe et, pour peu qu'on y réfléchisse, parfaitement logique sur le processus de composition du texte. Le travail d'imitation qui se fait en aval, par le biais de la voix de l'orateur, se fait aussi en amont, à travers l'écriture du discours, sur les plans conjugués de l'invention, de la disposition et de l'élocution. Avant de les prononcer, l'orateur doit en effet *choisir* les termes dont le son lui permettra de transmettre au mieux ce dont il parle, c'est-à-dire adapter son élocution (les «mots») aux nécessités de l'invention et de la disposition (les «choses» : sujet, preuves, arguments, parties du discours). L'harmonie imitative procède donc en partie de choix scripturaux opérés par l'orateur, choix qui inscrivent d'emblée la valeur imitative des sons du langage à même le texte du discours. Suites phonématiques, termes emphatiques, figures de son et style périodique constituent ainsi autant de manifestations textuelles de l'accent oratoire. Pour saisir pleinement la portée de ces «indices d'oralité», il faut cependant les considérer en regard d'une exigence imitative complémentaire, elle aussi repérable à même les textes : celle de la variété des intonations.

---

<sup>78</sup>Chappuzeau, p. 148.

#### 2.1.4 La variété

D'après Richesource, une «agréable variété» des intonations permet de contrer «trois des plus grands deffauts des Predicateurs, qui sont [I]a Monotonie ou l'uniformité de la voix[, I]'Aigreur de la voix qui se fait par l'excez de son élévation, & [I]'Obscuricé [sic] qui suppose l'excez de son abaissement<sup>79</sup>». De ces défauts, la monotonie est le principal et le plus récurrent : «vice non seulement commun, mais presque general en ceux qui parlent en public<sup>80</sup>», elle consiste en «une voix qui va toûjours même train, qui finit de la maniere qu'elle a commencé, qui ne hausse ni ne baisse, sans flexion & sans changement<sup>81</sup>».

Le Faucheur l'impute à la mauvaise influence des maîtres d'école : «ceux qui apprennent à lire aux enfans, les accoustument à prononcer d'une mesme façon tout ce qu'ils lisent<sup>82</sup>», après quoi les «Maistres qui leur font apprendre les Rudimens de la Grammaire & de la Rhétorique [...] non seulement n'ont aucun soin de les corriger de cette mauvaise habitude, mais leur donnent eux-mesmes un tres-mauvais exemple en cela, prononçant tout ce qu'ils récitent par cœur, d'un mesme accent<sup>83</sup>» et, fort probablement, du débit rapide «propre d'un Declamateur ou d'un Ecolier qui veut montrer la bonté de sa memoire<sup>84</sup>». Les conséquences en sont désastreuses dans l'exercice de la parole publique :

cela ne déplaist pas seulement à l'oreille; mais nuit extrêmement à l'effet que le Discours devoit produire, pour deux raisons. L'une, que cette Prononciation qui est

---

<sup>79</sup>Richesource, p. 176-177.

<sup>80</sup>Le Faucheur, p. 85.

<sup>81</sup>Chappuzeau, p. 141-142.

<sup>82</sup>Le Faucheur, p. 85-86.

<sup>83</sup>*ibid.*, p. 86.

<sup>84</sup>Bretteville, p. 464-465. «[C]e grand flux de bouche tient de l'escolier, qui pour montrer qu'il sçait parfaitement sa leçon, la récite le plus rapidement qu'il peut» (Le Faucheur, p. 98).



égale par tout, égale aussi toutes les parties de l'Oraison, & oste toute la force à ce qu'elle a de plus fort dans le raisonnement, & tout le lustre à ce qu'il y a de plus éclatant dans les figures, & dans toute la diction; si bien que ce qui devoit le plus émouvoir, n'émeut point en effet, parce qu'il est toujours prononcé d'une mesme façon. L'autre, qu'il n'y a rien de si endormant qu'un long discours sans aucun changement de ton, & qu'il y a plusieurs personnes qui encore qu'elles regardent fixement celui qui parle, & qu'elles ayent bonne intention de bien écouter, ne se sâuroient défendre du sommeil, à cause de ce defect de sa Prononciation<sup>85</sup>;

Aussi n'y a-t-il rien qui ennuye tant les auditeurs, & qui leur donne un si grand dégoût, que cette voix toujours uniforme<sup>86</sup>.

Tous les auteurs la condamnent sans appel, lui opposant une variété fondée sur l'observation de la parole quotidienne :

Nous experimentons qu'en parlant nous prenons un ton conforme à nos dispositions interieures. Ce n'est pas seulement sur le visage que paroissent les mouvemens dont nous sommes agités. La seule maniere dont nous parlons fait connoître ces mouvemens; nous prenons un autre ton en raillant que lorsque nous parlons serieusement. Nostre voix n'est point la même quand nous loüons que quand nous blâmons. En un mot nous changeons de voix selon nos differens mouvemens<sup>87</sup>.

Il est frappant qu'à cet égard, l'ensemble des rhétoriques du XVII<sup>e</sup> siècle renvoient l'apprenti orateur au «ton familier» de la conversation :

il ne faut que parler en Chaire à peu près du même air qu'on parle dans une chambre, & du même ton qu'on dit les choses dans l'entretien ordinaire & familier. Car alors l'homme conduit naturellement sa voix sans peine & sans art, il exprime ingénûment sa pensée, & il semble qu'un Predicateur ne devoit pas trouver plus de difficulté à s'expliquer en public<sup>88</sup>.

Le Faucheur invoque précisément ce critère pour condamner la manière des maîtres de grammaire et de rhétorique : «prononçant tout ce qu'ils récitent par cœur, d'un mesme accent, & *accent tout autre que celuy que nous employons dans le discours commun & familier*<sup>89</sup>». La seule différence entre les tons de la conversation et ceux du discours public consisterait en la force de la projection vocale, adaptée aux dimensions du lieu :

---

<sup>85</sup>Le Faucheur, p. 83-84.

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 82-83.

<sup>87</sup>Lamy, p. 233.

<sup>88</sup>Chappuzeau, p. 124-125.

<sup>89</sup>Le Faucheur, p. 86; je souligne.

pour apprendre à bien varier vostre voix, vous ne sçauriez mieux faire que de prendre garde comment on parle ordinairement [dans différentes circonstances sur divers sujets] : & tascher de parler de mesme en public sur de semblables sujets, en observant seulement combien plus de voix il faut pour un Palais ou pour un Temple, que pour une chambre particulière<sup>90</sup>.

La scène en fournit le modèle : «Ainsi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets, & suivent la Nature le plus qu'ils peuvent, avec le mesme accent que s'ils parloient en particulier, mais avec plus de force & de contention de voix selon la grandeur du Théâtre<sup>91</sup>».

Cependant, les exigences de la Belle Nature transmuent nécessairement les qualités du discours familier à un niveau d'imitation second, assujetti aux critères éthico-esthétiques de l'agrément, de la convenance et de l'harmonie. Richesource précise : «La voix des Predicateurs doit estre conforme à celle qui est naturelle le plus qu'il leur est possible & *sur tout à celle qui est la plus parfaite & consequemment la plus agreable*<sup>92</sup>». À la fin du siècle, même nuance chez Boissimon :

Qui n'est pas charmé par cet air poli, honnête & simple qui est répandu dans le langage des honnêtes gens, & surtout des gens de qualité? Il ne faut pas s'en étonner; tous les traits, toutes les sillabes de ce stile ont été, ce semble, formées des mains de la nature même. Si vous y prenez garde, on découvre dans le stile des personnes qui parlent naturellement & qui parlent bien, une espece d'éloquence abregée. Ce sont des tours simples, propres & forts, à qui *il ne manque qu'un peu de cette étenduë, de cette harmonie & de cette emphase que la bienséance de la chaire requiert*<sup>93</sup>.

En effet,

---

<sup>90</sup>*Ibid.*, p. 89. «[!] n'y doit avoir que cette difference, que quand on parle en public, il faut proportionner sa voix à la grandeur de son auditoire, & à la multitude de ses auditeurs» (*ibid.*, p. 86-87); «s'ils [les prédicateurs] sont obligez d'y apporter quelque changement [à leur voix naturelle], c'est seulement dans l'élevation de la voix qu'ils sont contrains d'élever & de pousser avec plus de vigueur, & principalement sur la fin des periodes, à cause de l'affluence des Auditeurs qui empêchent le resonnement de l'Auditoire & de l'éloignement de ceux qui sont les moins proches, qui sans ce petit changement de la voix, pourroient perdre les dernieres syllabes & peut estre le sens de la periode & du raisonnement, ce qui leur fait voir qu'ils la doivent élever & animer en leur faveur» (Richesource, p. 174).

<sup>91</sup>Le Faucheur, p. 89-90.

<sup>92</sup>Richesource, p. 172.

<sup>93</sup>Boissimon, *Les Beautez de l'ancienne éloquence opposées aux affectations de la moderne*, Paris, Jean Musieur, 1698, p. 32-33.

[c]et espace que la bienséance & la raison mettent entre l'Orateur & les auditeurs, demande quelque chose de grand & de relevé qui fasse sentir l'autorité de son ministère. Ce seroit parler contre la nature, que de parler alors naturellement, à prendre ce mot dans sa signification ordinaire<sup>94</sup>.

Aussi Le Faucheur spécifie-t-il que l'orateur doit assurer non pas une exacte reproduction des tons du discours familier, mais bien l'imitation des tons de la nature humaine, à l'aide d'«inflexions convenables<sup>95</sup>» :

La Nature nous porte d'elle-mesme à prononcer autrement quand nous parlons de choses tristes & lugubres, & autrement quand il s'agit de choses joyeuses & agréables [...]. Différence si naturelle, que si nous entendons deux personnes qui parlent ensemble en un langage que nous n'entendons point, & que l'un parle en colère, & l'autre en crainte; l'un avec joye, & l'autre avec tristesse, nous discernons fort bien l'un de l'autre, non seulement par la contenance & par le Geste; mais encore par le ton de la voix. *Ce que fait la Nature, c'est ce que la Prononciation doit imiter.* Car plus elle approche de la Nature, & plus elle est parfaite : & plus elle s'en éloigne, plus elle est vicieuse<sup>96</sup>.

En outre, comme l'harmonie imitative, la variété fait passer le *docere* par le *dulcere* : «[s]i nous voulons qu'elle [la prononciation] ait de la grace, & qu'elle oblige les auditeurs les plus dégoustez à avoir de l'attention, par le plaisir qu'elle leur donnera, il faut la diversifier le plus qu'il se pourra<sup>97</sup>».

Enfin, la variété de la voix a une indéniable portée sémantique, les diverses intonations fonctionnant comme des indicateurs complémentaires au contenu du texte, voire même, à certains égards, révélateurs de ce dernier. Dans le passage cité plus haut, Le Faucheur affirme que «le ton de

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>95</sup>Le Faucheur, p. 83.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 87-89; je souligne. Comme plusieurs autres, ce passage est textuellement repris dans Bretteville, p. 466-467.

<sup>97</sup>Le Faucheur, p. 91. Pour une appréciation inverse, voir la *République*, où Platon condamne cette «forme mélangée», «de beaucoup la plus agréable aux enfants, à leurs gouverneurs et à la foule», qui utilise «toutes les harmonies, tous les rythmes pour s'exprimer de la manière qui lui est propre». L'orateur protéiforme qui, par son discours, représente trop de mœurs variées et contradictoires, est jugé indigne de l'éducation des gardiens de la cité, car il risque par ses imitations de les dévier du droit chemin de la vertu; de même, le poète qui possède des dons similaires sera applaudi «comme un être sacré, étonnant, agréable», puis renvoyé «dans une autre ville» : «Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme» (Platon, *La République*, Robert Baccou éd. et trad., Paris, Garnier-Flammarion, 1966, III, 997b-398b).

la voix» fait entendre la «différence si naturelle» des émotions, indépendamment de la langue dans laquelle elles sont exprimées. Dans le même ordre d'idées, le P. Lamy va jusqu'à affirmer que la variété de la voix assure la supériorité sémantique de l'expression orale sur l'expression écrite : «nous changeons de voix selon nos differens mouvemens, aussi on fait bien mieux connoître ce que l'on pense, quand on parle, que lorsqu'on écrit<sup>98</sup>».

De fait, la diversité des intonations traduit les différents aspects du texte du discours, qu'ils relèvent de l'invention (genre, sujet, passions), de la disposition (parties du discours) ou de l'élocution (figures, périodes, style). Certains sont associés à la variété de la voix par des allusions ponctuelles; plusieurs sont explicitement inclus dans sa définition même : «La varieté ou les diverses inflexions de la voix depend de la diversité des quatre choses suivantes, qui sont les Sujets dont on parle, les Passions qu'il faut exciter, les Parties du discours, & les Figures qu'on y employe<sup>99</sup>»; «L'Orateur doit varier sa voix selon la diversité [:] 1. des Sujets dont il parle : 2. des Passions qu'il exprime, ou qu'il veut émouvoir : 3. des Figures qu'il employe dans le discours : 4. des Mots plus ou moins forts ou éclatans, & des Perodes : & 5. des differentes Parties de l'Oraison, qui sont l'Exorde, la Division, la Narration, la Confirmation, & la Peroraison<sup>100</sup>».

---

<sup>98</sup>Lamy, p. 233.

<sup>99</sup>Richesource, p. 175-176.

<sup>100</sup>Bretteville, p. 467; version augmentée de l'énumération de Le Faucheur : «ce que j'ay principalement à vous recommander, c'est de mettre peine à diversifier vostre voix selon la diversité des sujets desquels vous parlez, des passions que vous voulez ou exprimer ou émouvoir, des parties de vostre Oraison, & des mots plus ou moins forts, & plus ou moins éclatans dont vous vous servez» (Le Faucheur, p. 82; voir aussi p. 106).

Dans tous les cas, la variété opère selon les mêmes paramètres, à savoir les trois «différences» de la voix : par exemple, en ce qui concerne l'expression des passions, la voix varie en hauteur dans la colère, qui «veut une voix élevée [...] parce qu'il est naturel avant la reflexion de se soulager, du moins par la voix<sup>101</sup>»; elle varie en contention dans la compassion, qui s'exprime d'une «voix fort radoucie & fort plaintive<sup>102</sup>»; elle varie en vitesse dans la souffrance amoureuse, qui demande des «tons pressans<sup>103</sup>». Enfin, le passage d'une intonation à l'autre doit être mesuré :

il ne faut pas que ce soit brusquement, & avec une trop notable différence d'une voix à l'autre, mais doucement & modérément. Ce que je remarque parce que j'en ay veu, & mesme de grands Personnages, qui voulant varier leur voix y apportoient un changement si grand & si soudain, que cela surprenoit tous leurs auditeurs, & que qui les eust ouïs sans les voir, eust creu que c'estoit une autre personne qui parloit; ce qu'il faut éviter, comme ayant fort mauvaise grace<sup>104</sup>.

La variété de la voix déborde donc l'acception traditionnelle de la *varietas*, généralement limitée à la tripartition du style<sup>105</sup>, pour englober un grand nombre d'autres éléments constitutifs du discours. Tout comme les manifestations d'harmonie imitative décelables dans les textes doivent être considérées comme des indices d'oralité, de même, les différents éléments du discours soumis à la variété de la prononciation fonctionnent, au niveau textuel, comme des indices signalant au lecteur quels changements de ton effectuer. Les recommandations de Grimarest au sujet de la lecture dite simple, base de toutes les autres, abondent indéniablement dans ce sens :

---

<sup>101</sup>Grimarest, p. 91.

<sup>102</sup>Le Faucheur, p. 117.

<sup>103</sup>Grimarest, p. 81.

<sup>104</sup>Le Faucheur, p. 104-105.

<sup>105</sup>La *varietas*, «maître-mot» de l'esthétique de l'*Orator*, motive les trois «degrés de style», ou *genere dicendi*, déterminés par Cicéron : le *genus humile*, fondement de l'atticisme français du XVII<sup>e</sup> siècle, le *genus medium*, «version cicéronienne de l'asianisme», et le *genus vehemens*, ou sublime (Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin (Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1994 [1980], p. 53-55).

la variété de la voix d'une personne, qui lit seulement dans l'intention de faire connoître le sens d'un ouvrage, ne consiste qu'à suivre exactement un Auteur, en donnant à ses expressions un ton, ou un peu plus apuyé, ou un peu plus foible, selon les pensées qu'elles rendent : Ce que l'on peut reconnoître aisément par les termes dont elles sont composées<sup>106</sup>.

Ainsi, en ce qui concerne les parties du discours, un lecteur attentif marquera le passage de l'une à l'autre par la variation vocale appropriée, l'exorde, la narration, la péroraison, etc. étant identifiables dans le texte par leur contenu spécifique; même chose en ce qui concerne les aspects de l'invention (genre, sujet, passions); quant aux aspects de l'élocution, signalés par les usages mélodique, rythmique ou stylistique des mots, ils sont évidemment littéralement *inscrits* avec ceux-ci dans le texte. Il semble donc légitime de considérer tous les aspects discursifs affectés par l'exigence de variété vocale comme des indices textuels de cette même variété.

Si l'harmonie imitative perd en popularité chez les théoriciens de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup>, l'exigence de variété, quant à elle, demeure inébranlable, même chez les plus farouches opposants à l'héritage classique, tel Louis Riccoboni, pour qui la variété constitue le premier critère de définition de la prononciation : «L'Art de la Déclamation consiste à joindre à une prononciation variée l'expression du geste, pour mieux faire sentir toute la force de la pensée<sup>108</sup>». Au XVII<sup>e</sup> siècle, cependant, harmonie et variété vont de pair : elles contribuent généralement l'une à l'autre, la seconde permettant par ailleurs de rompre la symétrie, voire la monotonie engendrée par le souci de la cadence. Le Faucheur voit même dans leur

---

<sup>106</sup>Grimarest, p. 55.

<sup>107</sup>En raison notamment de ses relents de pédantisme : «On doit éviter cette Déclamation Scolastique, qui, avec des Tons [...] trop étudiés, & si j'ose dire, Pedantesques, prétend exprimer jusqu'au moindre mot» (Poisson, p. 27).

<sup>108</sup>Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 3.

association la marque de la raison divine, qui assure l'ordre et la beauté du monde par sa variété :

ce que Dieu a fait en la création de l'Univers, lequel il a distingué en tant de différentes espèces qui s'y voyent, sans quoy ce ne seroit qu'une masse confuse & informe; & en la production de nos corps qu'il a composez de tant de diverses parties, sans quoy ils ne seroient qu'une masse de chair laide & hideuse : nous le devons faire en nos Discours publics, non seulement pour l'Invention, pour la Disposition, & pour l'Elocution, mais aussi pour la Prononciation<sup>109</sup>.

Assurant la fonction signifiante de la voix tout en respectant les exigences éthico-esthétiques de la convenance et de l'agrément, l'harmonie imitative et la variété apparaissent donc comme les principes fondamentaux de l'accent oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle français. Pour reprendre la terminologie de Zumthor, ces principes opèrent sur les plans tant macro-formel que micro-formel, aux niveaux respectifs de l'invention, de la disposition et de l'élocution. Il s'agit donc maintenant d'en considérer plus en détail les manifestations vocales et les indices textuels qui les traduisent.

## 2.2 Indices

### 2.2.1 Invention et disposition : passions, sujet, parties du discours

En tant que «moyen des preuves techniques<sup>110</sup>», les passions relèvent de l'invention du discours. Affectant «la disposition des auditeurs<sup>111</sup>» à l'égard de la cause, elles sont traditionnellement considérées comme «le moyen décisif de la persuasion<sup>112</sup>» : «Nous portons autant de jugements différents, selon que nous anime un sentiment de tristesse ou de joie,

---

<sup>109</sup>Le Faucheur, p. 90-91.

<sup>110</sup>Molinié, p. 251.

<sup>111</sup>Aristote, *Rhétorique*, I, 2, III, V.

<sup>112</sup>Molinié, p. 250.

d'amitié ou de haine<sup>113</sup>». Les passions visent donc à persuader par l'émotion, au delà de la raison et même de la vérité, «ce qui fait qu'ils [les juges] ne peuvent plus envisager la vérité avec compétence, mais que des sentiments personnels de joie ou de peine viennent à offusquer leur jugement<sup>114</sup>»; «& ainsi l'Orateur est obligé d'aller à l'esprit par le cœur; & pour gagner la raison, c'est une nécessité pour luy de gagner la passion<sup>115</sup>» : «tout son but doit être d'exciter les passions qui peuvent contribuer à persuader; & d'arrêter, ou plutôt de rectifier, celles qui luy sont contraires<sup>116</sup>».

Pour imprimer les passions voulues dans l'âme de ses auditeurs, l'orateur doit veiller à les exprimer adéquatement par son action<sup>117</sup>. Sur le plan vocal, il doit imiter l'intonation appropriée à la passion qu'il cherche à transmettre : «nous nous devons estudier à faire voir naïvement aux divers tons de nostre voix, la diversité des mouvements que nous sentons en nostre intérieur, pour en exciter de semblables en ceux qui nous écoutent<sup>118</sup>». L'orateur «accommodera donc le ton & l'accent de sa voix à la nature de chacune des passions dont il est touché en soy mesme, & dont il desire de toucher les autres<sup>119</sup>». À cet effet, dans la droite ligne de la tradition antique, les rhétoriques du XVII<sup>e</sup> siècle proposent des typologies vocales relativement

---

<sup>113</sup>Aristote, *Rhétorique*, I, 2, III, V.

<sup>114</sup>*Ibid.*, I, 1, VII.

<sup>115</sup>Bretteville, p. 316.

<sup>116</sup>*Ibid.*, p. 321. Bretteville fait même des passions une des cinq parties de la rhétorique, en lieu et place de la mémoire (*ibid.*, préface).

<sup>117</sup>Sur l'action oratoire comme étape privilégiée et décisive de la transmission des affects, voir plus haut. Selon Richesource, elle en est même le seul moyen : «l'on doit demeurer d'accord que les Predicateurs ne font point naistre d'autres mouvemens dans l'ame de leurs Auditeurs que ceux qu'ils expriment par leurs paroles [i.e., ici : prononciation], qu'ils font paroistre sur leur visage & dans leurs yeux, & qu'ils signifient par les autres changemens de leurs corps, tant il est vray que l'action est l'ame de l'Eloquence» (Richesource, p. 167). Voir aussi la *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* de René Bary, dont le titre courant se résume à *Méthode pour le patetisme* [sic].

<sup>118</sup>Le Faucheur, p. 90. Reprise quasi textuelle dans Bretteville, p. 467.

<sup>119</sup>Le Faucheur, p. 113-114.



simples et stables. Selon Le Faucheur, l'amour demande une «voix douce, gaye & attrayante», la haine une «voix aspre & sévère», la joie une «voix pleine, gaye & coulante», la tristesse une «voix sourde, languissante, plaintive, & mesme souvent interrompuë par des soupirs & par des gemissemens», la colère une «voix aigüe, impétueuse, violente, [avec] de fréquentes reprises d'haleine<sup>120</sup>». En outre, certaines passions admettent des sous-catégories : notant par exemple que l'amour ne se présente pas toujours sous la même forme, mais peut se mêler de douceur, de joie ou de peine, Grimarest exige de la douceur amoureuse «une voix flateuse & tendre», de la joie amoureuse «une voix gaie», de la peine amoureuse «des tons pressans & plaintifs<sup>121</sup>». Vocalisées de la sorte, les passions «simples» comme les passions «mêlées» seraient immédiatement discernables par l'auditeur, leurs intonations respectant la double exigence de variété et d'harmonie à travers un code analogique fondé sur la transparente et signifiante diversité des tons de la Belle Nature.

L'imitation vocale des affects pose cependant un problème éthique : elle confine à la manipulation, voire à l'hypocrisie quand l'orateur ne ressent pas réellement les passions qu'il cherche à transmettre. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le problème apparaît d'autant plus sérieux que les orateurs, avocats comme prédicateurs, sont au service de la vérité : qui de la justice, qui de la divinité. Les traités de rhétorique cherchent à pallier cet indéniable inconvénient par des techniques de mise en situation empruntées aux acteurs. Le Faucheur y consacre de longs développements :

les anciens Acteurs se sont estudiez avec tant de soin à s'acquerir la faculté d'émouvoir leur imagination jusqu'au point de pouvoir répandre des larmes en

---

<sup>120</sup>L'ensemble de ces citations : Le Faucheur, p. 114-115. Voir aussi Bretteville, p. 471-472.

<sup>121</sup>L'ensemble de ces citations : Grimarest, p. 81.

abondance, & y ont si admirablement réussi, que mesme on en a veu qui en avoient encore le visage tout couvert après estre sortis du Théâtre. Ils se sont servis à cela de divers moyens, mais le plus efficace estoit de s'attacher dans le secret de leur imagination à des sujets réels qu'ils avoient grandement à cœur, au lieu des fabuleux qu'ils représentoient, & qui ne les touchoient point en effet<sup>122</sup>;

et de donner en exemple Polus interprétant Électre avec, dans ses bras, l'urne funéraire de son propre fils<sup>123</sup>, ou Ésope qui, évoquant le sort fictif de Priam, pensait à celui, réel, de son ami Cicéron :

se représentant en ces vers non les maux feints des personnages de cette ancienne fable, mais les disgraces véritables de son amy, il les récita non seulement avec une voix extrêmement lugubre, mais avec des yeux tout baignez de larmes, & en arracha en abondance de ceux de tous les assistans, & mesme de ceux des ennemis de cét homme illustre qui s'y rencontrèrent<sup>124</sup>.

Pour Le Faucheur, la fin justifie les moyens : «Si cela est d'un tel effet au Theatre, où l'on va seulement pour se divertir, combien plus en doit-il avoir en l'Eglise, où il s'agit de la gloire de Dieu & du salut des ames, les deux choses du monde les plus importantes, & qui nous doivent toucher plus sensiblement<sup>125</sup>?» À l'instar du comédien, «l'Orateur se doit former en luy-mesme une forte idée du sujet de sa passion, & ainsi cette passion s'émouvra infailliblement<sup>126</sup>»; «[e]stant ainsi touché il fera paroître aisément l'émotion intérieure de son ame par sa Prononciation, l'accommodant à chacune de ces passions<sup>127</sup>» : «[i]l faut donc que celui qui doit parler en public, considère premièrement avec soin la chose dont il doit parler, & qu'il l'ait gravée bien avant en son esprit, afin d'en estre plus vivement touché, & de toucher en suite les autres avec plus d'efficacité<sup>128</sup>». Trente ans plus tard, mêmes principes chez Bretteville : «pour toucher plus vivement les autres,

---

<sup>122</sup>Le Faucheur, p. 205.

<sup>123</sup>*Ibid.*, p. 206.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 207-208.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 208-209.

<sup>126</sup>*Ibid.*, p. 209.

<sup>127</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>128</sup>*Ibid.*, p. 111-112.

[l'Orateur] doit exciter en luy-même les passions qu'il tâche d'émouvoir<sup>129</sup>»; «la passion que l'Orateur aura excitée en luy même, le fera parler d'un air passionné, & d'un ton de voix d'autant plus efficace qu'il sera naturel<sup>130</sup>». L'orateur échappe donc au péril du mensonge grâce à une projection mentale qui, le temps de la performance discursive, assure l'équivalence entre illusion et vérité des passions exprimées, tant pour son public que pour lui-même. L'expression oratoire des passions s'avère alors un parfait procès cathartique :

Ces objets là [les sujets du discours], si vous les méditez attentivement & les imprimez fortement en vostre imagination, sont capables d'émouvoir en vous les affections de joye ou de tristesse, de crainte ou d'assurance, d'estime ou de mépris; & estant bien représentez & prononcez de la manière qu'il faut, ils peuvent les exciter tout de mesme en ceux qui vous écoutent<sup>131</sup>.

À ce titre, elle implique cependant aussi le risque, commun au théâtre et à l'art oratoire, de se laisser emporter par la passion ainsi suscitée. De tels dérapages ont affecté certains des plus grands comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle. Chappuzeau fait état d'accidents similaires survenus à des prédicateurs, et il n'est certes pas indifférent que cette information se retrouve sous la plume de celui qui a aussi consacré un ouvrage au théâtre français :

j'ay remarqué dans le dernier ouvrage que j'ai mis au jour, qu'un bon Comedien doit faire bien plus que de regler sa voix & son geste, & qu'il ne peut s'aquiter dignement de sa profession, ni donner de la satisfaction aux Auditeurs, sans entrer effectivement dans la passion qu'il represente, ce qui causa la mort à un des plus celebres de nôtre siecle, pour s'être trop échauffé dans son recit<sup>132</sup>. Il y a eu bien moins dequoy s'étonner

<sup>129</sup>Bretteville, p. 470. Voir aussi Poisson, p. 34.

<sup>130</sup>Bretteville, p. 472.

<sup>131</sup>Le Faucheur, p. 111.

<sup>132</sup>Il s'agit de Mondory, frappé de paralysie en 1637 à la suite de son interprétation des imprécations d'Hérode et qui, selon Chappuzeau, «mourut du trop d'ardeur qu'il apportoit à s'acquiter de son rôle» (Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'aujourd'hui (Les Introuvables), 1985 [1674], p. 133). En fait, si Mondory se retira du théâtre en 1638 faute d'avoir pu surmonter son handicap, il ne mourut que bien des années plus tard, en 1651. Chappuzeau confond peut-être son sort avec celui de Montfleury, qui effectivement succomba en 1667 à son interprétation des fureurs d'Oreste. Dans les deux cas, la «véhémence» de la passion était en cause – on songe évidemment aussi à Molière crachant le sang à l'issue du *Malade imaginaire*.

de voir que le zele de la Maison de Dieu a quelquefois emporté si loin des Predicateurs, qu'ils sont sortis de la Chaire tout extasiez, ayant perdu l'usage des sens; & d'autres qui se sont mis en estat de n'y pouvoir remonter de leur vie, par de fâcheux accidens que la vehemence de ce zele leur a causez<sup>133</sup>.

S'il y a «moins dequoy» s'étonner dans le cas des prédicateurs, c'est parce que l'ardeur de leur action est directement inspirée par les «sujets veritables & salutaires<sup>134</sup>» de la religion, tandis que celle des acteurs, qui ne concerne que des «sujets feints et imaginaires<sup>135</sup>», devrait leur demeurer extérieure. Est-ce pour prévenir de tels accidents que dans sa cinquième maxime générale, véritable éthique des passions du prédicateur, Richesource insiste sur la douceur de la voix, la modestie du geste et la sérénité du visage<sup>136</sup>? En tout cas Le Faucheur, qui en signale aussi les dangers physiologiques<sup>137</sup>, lie explicitement la véhémence de la voix à celle de la passion éprouvée par l'orateur :

la corde sonne selon qu'elle est touchée; si on la touche doucement, elle rend un son doux; si fermement, elle en rend un fort & vigoureux. Il en est de mesme de la parole. Si elle procède d'une affection véhémence, elle produit une Prononciation véhémence : si d'une pensée paisible, elle produit une Prononciation qui est paisible tout de mesme<sup>138</sup>.

Ce «mode d'appréhension où l'affect se mêle intimement à la réflexion<sup>139</sup>» est à l'origine du concept de *feu*, ou «élan du sentiment, de la

---

<sup>133</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 140.

<sup>134</sup>Le Faucheur, p. 28.

<sup>135</sup>*Ibid.*

<sup>136</sup>«Il y a quatre choses principales qui doivent tousjours regner dans le mouvement des passions que les Predicateurs doivent faire naistre, qui sont, la mansuetude du Predicateur, la serenité de son visage, la douceur de sa voix, & la modestie dans son geste. Cette Maxime regarde principalement la conduite des jeunes Predicateurs, & aussi celle de ceux qui montent en Chaire depuis peu, qui doivent estre beaucoup plus retenus que les autres» (Richesource, p. 42).

<sup>137</sup>«[I]l n'y a rien de si préjudiciable au poumon que de parler avec véhémence & précipitation sans luy donner aucune intermission ni relasche» (Le Faucheur, p. 101). Ce défaut provient d'un excès de contention; pour des exemples antiques, voir *ibid.*, p. 95-97.

<sup>138</sup>*Ibid.*, p. 113. Rappelons que Quintilien associe le pathos à la véhémence du style (Molinié, p. 158).

<sup>139</sup>Jean-Jacques Roubine, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», dans Jacqueline de Jomaron dir., *Le Théâtre en France : 1, du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 423.

passion<sup>140</sup>», qui fera les beaux jours de la déclamation théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle. La notion existe déjà au XVII<sup>e</sup> siècle sous les termes plus fréquents de *mouvement* et d'*animation*, voire d'*ardeur* ou de *chaleur* qui, explicitement opposés à une condamnable *froideur*, assurent le «voluptueux vertige de la communion affective suscitée par les accents vrais de la passion<sup>141</sup>». Cette exigence demeure commune à l'art oratoire et à l'art dramatique au moins jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle où Poisson, fort de son expérience de comédien, la réitère en des termes similaires à l'intention des orateurs : «[d]ans les endroits passionnez, il faut presser son Discours; mais il ne faut pas trop s'abandonner à son feu, & on doit prendre garde de ne pas bredouiller<sup>142</sup>»; «[o]n ne peut jamais bien exprimer ce qu'on ne ressent pas vivement; mais cependant, il faut se posséder, il ne faut pas trop se pénétrer soi-même, ni s'abandonner [...] à son feu & à sa Passion; car on s'étouffe, la Voix se perd, & la Mémoire même se trouble quelques fois<sup>143</sup>». D'où un art complexe couplant gestion et improvisation des effets :

Il faut que ces emportemens surprennent l'esprit & le cœur; si on les voit venir de loin, si on les devine, si on les attend, ils ne feront aucun effet. Il faut même que l'Orateur ne sçache pas déterminement quand il employera ces tours vehemens : il doit les avoir tous dans la tête, & les appliquer selon la disposition qu'il remarquera dans le cœur de ses Auditeurs : il faut les pousser ou les couper, selon l'effet qu'il reconnoitra qu'ils auront. Un emportement d'Eloquence, pour être bien naturel, doit être imprévu : un homme qui se preparoit [sic] pour se mettre en colere, ne s'y mettroit point. Ce n'est pas qu'il ne faille fort preparer ces sortes de mouvemens : au contraire, comme c'est ce qui paroît le plus, il y faut apporter beaucoup d'étude & de travail : mais il faut sçavoir l'art de les appliquer heureusement, selon certaines dispositions de l'Auditeur, selon certaines rencontres dont on n'avoit pas prévu tout le détail. L'on doit enfin les faire naître insensiblement, de sorte que les Auditeurs en soient frappées [sic] tout à

---

<sup>140</sup>*Ibid.*, p. 422.

<sup>141</sup>*Ibid.*, p. 423 — «Vous tenez dans vos mains le fil des passions;/Tout un peuple obéit à vos impressions./ Nous ressentons vos feux, nos transports sont les vôtres;/ Et le cri de vos cœurs retentit dans les nôtres» (Claude-Joseph Dorat, *La Déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants* [1766], dans *Chefs-d'œuvre de Dorat*, Paris, Caille et Ravier, 1812, vol. 3, p. 71).

<sup>142</sup>Poisson, p. 19.

<sup>143</sup>*Ibid.*, p. 25.

coup, sans avoir le temps de faire réflexion que cela étoit préparé : & c'est ce qui s'appelle rendre l'Art naturel<sup>144</sup>.

Bien qu'elle sollicite les sentiments personnels de l'orateur, l'expression de la passion n'est donc nullement un phénomène spontané ou erratique : elle exige un contrôle émotif que le code de la prononciation oratoire, en objectivant les manifestations vocales des affects, contribue à assurer. Ce contrôle s'exerce non seulement au moment de la performance, mais aussi à l'étape de la rédaction du discours, où l'orateur peut en quelque sorte «préformater» l'expression des passions à même son texte. Comme le dit le P. Lamy, «les passions se peignent elles-mêmes dans le discours<sup>145</sup>», et si «elles ont des caracteres qui se forment sans étude & sans art<sup>146</sup>», le système de la rhétorique a cependant tôt fait de les soumettre à son code. Les passions y sont en effet régies par les lois du beau discours : certaines passions conviennent à certains sujets, à certaines parties du discours, et non aux autres. En traitant tel ou tel sujet, l'orateur limite d'emblée le choix des passions possibles, tout comme il en détermine la durée et l'ordonnance dans son traitement stratégique des parties du discours. En outre, le travail de l'élocution contribue à clarifier l'inscription textuelle des passions, le recours à l'harmonie imitative rétablissant la «sympathie» initiale entre les nombres et les mouvements de l'âme<sup>147</sup>. Le travail de l'invention, de la disposition et de l'élocution assure donc une certaine inscription textuelle des voix des passions permettant, théoriquement, de contrôler leurs modalités de

---

<sup>144</sup>Bretteville, p. 213-214.

<sup>145</sup>Lamy, p. 40.

<sup>146</sup>*Ibid.*

<sup>147</sup>*Ibid.*, p. 231. Entre autres exemples, le P. Lamy cite le passage de l'*Énéide* où Virgile traduit textuellement la furie de Didon par celle de la cadence, l'une et l'autre devenant simultanément audibles par l'entremise de la voix du lecteur : «[e]n lisant ces paroles : *Et altos conscendit furibunda rogos*, qui est-ce qui ne conçoit pas par cette cadence précipitée & élevée, la précipitation avec laquelle Didon, dont il est parlé en ce lieu, monte en furie sur le bûcher qu'elle avoit préparé pour s'y brûler ?» (*Ibid.*, p. 233-234.)

prononciation par l'orateur. Aussi le problème de l'expression des passions informe-t-il, à divers degrés, tous les niveaux textuels affectés par le code de la prononciation : sujet, parties du discours, figures, périodes, style.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les trois genres de la rhétorique sont associés aux différents domaines de la parole publique : le genre judiciaire au Barreau, le genre délibératif à la Chaire, le genre démonstratif aux éloges, harangues et panégyriques, qui peuvent en principe être prononcés en l'un et l'autre lieu<sup>148</sup>. Les genres se distinguent par leur finalité (accuser-défendre, conseiller-déconseiller, louer-blâmer), de même que par leur «sujet» ou leur «matière» : ainsi, pour ce qui est de l'éloquence sacrée,

comme [...] les sujets luy viennent plus frequemment du costé de la vertu & du vice, qui font la matiere des panegyriques & des invectives, & du costé de l'action & du repos qui sont le sujet de la persuasion & de la dissuasion des pieces pathetiques, elle n'employe ordinairement que le genre demonstratif & que le [délibératif]<sup>149</sup>.

De fait, dans les traités de l'époque, c'est généralement le sujet du discours, davantage que son genre, que l'on invoque pour régler la prononciation de l'orateur, étant bien entendu cependant que genre et sujet sont intimement liés.

Parmi les «préceptes particuliers» de diversification de la voix, Le Faucheur aborde donc en premier lieu «la variation de la voix selon les sujets<sup>150</sup>», laquelle dépend de leur «qualité<sup>151</sup>» : «il y en a de plusieurs sortes, comme sont par exemple les choses naturelles, les bonnes ou mauvaises actions des hommes, les événemens heureux ou malheureux de

<sup>148</sup>Bretteville, p. 202.

<sup>149</sup>Richesource, p. 34. Le texte donne «judiciaire» au lieu de «délibératif» ce qui, au vu du passage qui le précède immédiatement, apparaît comme une erreur : «les trois genres [...] sont, le Demonstratif ou le Panegyrique pour la louange & pour le blame, le Judiciaire ou le Juridique pour l'accusation, & le Deliberatif ou le Pathetique pour le mouvement & pour le repos» (*ibid.*, p. 33).

<sup>150</sup>Le Faucheur, p. 105.

<sup>151</sup>*ibid.*, p. 106.

la vie. Et ces choses estant de fort différente nature, doivent estre prononcées d'un air fort different<sup>152</sup>». À cet égard, Le Faucheur implique que la manifestation vocale de la «nature» des sujets passe par les tons des passions qui leur sont associées. Par exemple, en ce qui concerne les actions humaines, «[i]l faut [...] accommoder l'accent de nostre voix à leur qualité, usant aux justes & honnestes d'une Prononciation pleine & haute, & d'un ton de contentement, d'estime & d'admiration; & aux injustes & infames d'une voix forte & émeuë, & d'un ton d'indignation & d'exécration<sup>153</sup>», puisque, dans le premier cas, «nous les voulons faire estimer à nos auditeurs à proportion de ce que nous les estimons nous-mesmes, comme dans un Panegyrique<sup>154</sup>», alors que, dans le deuxième cas, «nous avons dessein de les faire détester à ceux qui nous escoutent, tout ainsi que nous les détestons nous-mesmes, comme en une accusation ou en une Philippique<sup>155</sup>».

Même chose pour les «événemens de la vie», «parlant de ceux qui sont heureux, comme dans les félicitations, d'une voix claire & gaye; & des malheureux au contraire, comme dans les Oraisons funébres, d'un accent triste & plaintif<sup>156</sup>». Le Faucheur en fournit plus loin un exemple détaillé :

il me souvient d'un des plus grands & des plus célèbres Prédicateurs de son siècle, qui déclamant un jour en grande Assemblée contre les vices de ceux de sa ville, & représentant au peuple un à un tous les malheurs que Dieu luy envoyeroit à cette occasion ajoûta tout de suite; *Et en fin, Dieu nous abandonnera*. Puis il reprit ainsi en pleurant, & avec une voix extrêmement touchante & pitoyable : *Et si tu nous*

---

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 106-107.

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 108.

<sup>154</sup>*Ibid.*, p. 107-108.

<sup>155</sup>*Ibid.*, p. 108.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 109. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Riccoboni distingue encore de la même manière les tons du sermon, réglés par le zèle, de ceux du panegyrique et de l'oraison funèbre, réglés respectivement par l'admiration et la douleur (Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 39-41).



*abandonnes, bon Dieu! que deviendrons-nous? Ce qui fit pleurer presque tous ses Auditeurs, tant ils furent émus du ton & du Geste dont il accompagna ces paroles*<sup>157</sup>.

L'expression vocale du sujet du discours semble donc relever au premier chef de la transmission (ou non) des affects, le lien apparaissant particulièrement évident dans le traitement des «choses naturelles», où Le Faucheur distingue le discours didactique, qui exige «seulement une voix bien nette & bien articulée, parce qu'il n'est pas question d'émouvoir la volonté & les affections, mais d'instruire l'entendement<sup>158</sup>», du discours laudatif : «Mais si c'est pour y faire admirer les merveilles de la bonté, de la sagesse & de la puissance de celui qui les a créées, il le faut faire avec une voix grave & un ton d'admiration<sup>159</sup>».

Le rapport entre expression vocale du sujet et expression vocale des passions revient de façon récurrente au fil des traités ultérieurs. Ainsi, Richesource lie explicitement pathos et sujet du discours : «La principale fonction du Predicateur consiste dans la naissance des Passions de l'Ame, conformément à la nature du sujet qu'il traite, selon le lieu, le temps & les personnes<sup>160</sup>»; ailleurs, il oppose la voix des «preuves» à celle des «mouvemens» : «Lors que les Predicateurs passent des mouvemens aux preuves, qui consistent dans les plus abstraites demonstrations, ils doivent moderer l'ardeur & la force de leur voix, à cause que les demonstrations regardent la raison & que la raison n'est pas le sujet des mouvemens comme le cœur<sup>161</sup>». De même, Bretteville affirme : «ajuster la voix & l'action du corps aux differens Sujets dont on parle, pour toucher plus vivement : c'est sans

---

<sup>157</sup>Le Faucheur, p. 210.

<sup>158</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>160</sup>Richesource, p. 37.

<sup>161</sup>*Ibid.*, p. 178-179.

doute un innocent artifice, dont l'Orateur chrétien se doit servir<sup>162</sup>»; son développement correspond point par point à celui de Le Faucheur<sup>163</sup>. Enfin, Chappuzeau et Bretteville fournissent chacun une liste d'exemples clairement marqués au coin du mimétisme pathétique : «Il est donc juste que nôtre Orateur Chrétien acommode sa voix à son discours. S'il nous represente les douleurs que JESUS-CHRIST souffrit en la Croix, elle doit estre plaintive; s'il fait un tableau du grand jugement, elle doit estre tonnante; s'il s'emporte contre le blasphème, elle doit estre colere; s'il excite à l'amour de Dieu & à la vertu, elle doit estre attrayante & se remplir de douceur<sup>164</sup>»; «[s]a voix doit être grave & magnifique en parlant des choses sublimes, tendre & douce en décrivant les bontés de Dieu; forte & tonante, en representant sa justice, & la rigueur de ses châtimens : vehemente, en exprimant l'énormité du peché : plaintive, en montrant la misere du pecheur<sup>165</sup>». Richesource met cependant en garde contre l'excès d'affectation :

Comme il n'y a rien qui donne plus de grâces aux veritez de l'Evangile que la naïveté & la simplicité, & qu'au contraire il n'y a point de lieu où l'affectation soit moins supportable que dans la Chaire, il est de la prudence des Predicateurs de l'éviter dans leurs actions & de n'affecter autre chose que ce qui est le plus naturel & le plus convenable au sujet qu'ils ont à traiter<sup>166</sup>.

Ainsi, outre la «nature» du sujet, la prononciation doit aussi en rendre l'importance, certains étant jugés plus «considérables» que d'autres. La

---

<sup>162</sup>Bretteville, p. 454.

<sup>163</sup>Il faut : «une voix grave, & un ton d'admiration» pour parler des merveilles de la nature et de Dieu, «une prononciation pleine & élevée, & un ton d'approbation & d'estime» pour louer les actions humaines, «une voix forte & émûë, & [...] un ton d'indignation & d'horreur» pour les blâmer, «une voix claire & gaye» pour parler des événements heureux, «un accent triste & plaintif, pour les malheureux» (Bretteville, p. 468).

<sup>164</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 127-128.

<sup>165</sup>Bretteville, p. 468-469.

<sup>166</sup>Richesource, p. 167-168.

hiérarchie des choses naturelles commande différents degrés de pompe vocale :

comme elles ne sont pas également considérables pour leur grandeur, pour leur beauté & pour leur éclat (car le Ciel l'est beaucoup plus que la Terre; le Soleil & les Astres plus que les herbes & les insectes)[,] elles ne veulent pas aussi que l'on en discoure d'une voix également pompeuse & magnifique<sup>167</sup>.

Quant à celle des actions et des événements, elle mêle les exigences de la pompe et de la passion :

n'étant pas d'égale importance, parce qu'un crime atroce & extraordinaire est de beaucoup plus grande conséquence qu'une faute commune, l'intérêt de l'honneur & de la vie qu'un intérêt pécuniaire, les exploits héroïques d'un Conquerant que les actions ordinaires d'un homme du commun, le salut ou la désolation de l'Etat que le profit ou le dommage d'un particulier; ils demandent aussi une Prononciation beaucoup plus émue & plus véhémence les uns que les autres. Car ce seroit une chose ridicule de prononcer d'une voix tragique des choses vulgaires & ordinaires, ou d'une voix basse & familière des choses grandes, importantes & extraordinaires<sup>168</sup>.

Richesource reprend les mêmes principes sous la forme de la tripartition des styles :

Les choses qui sont les plus élevées se doivent prononcer d'une voix plus animée. Celles qui le sont moins doivent être soutenues d'une voix grave & majestueuse. Celles, enfin, qui sont ordinaires doivent être prononcées d'une voix qui soit moins animée<sup>169</sup>.

Il semble donc exister un rapport directement proportionnel entre élévation du sujet et activation vocale de l'émotion.

La variété de la prononciation dépend en outre des différentes parties du discours. Là encore, le critère du pathos s'avère décisif : théoriquement, les parties du discours se distinguent les unes des autres par leur fonction oratoire, certaines tendant quasi exclusivement au *docere* ou au *dulcere* (exorde, narration), d'autres au *movere* (confirmation, péroraison). Ainsi, de

<sup>167</sup>Le Faucheur, p. 109.

<sup>168</sup>*Ibid.*, p. 109-110. Voir aussi Bretteville : le ciel surpassant la terre, l'héroïsme du conquérant celui du simple capitaine, le parricide l'homicide ordinaire, la désolation d'une province la ruine d'une famille, «[i] faut varier la voix selon les différences particulières de ces Sujets, & en mesurer les tons sur la grandeur & l'importance de la chose dont on parle» (Bretteville, p. 469).

<sup>169</sup>Richesource, p. 176.

la partie la plus calme (exorde) à la plus animée (péroraison), la disposition canonique du discours commande une gradation des affects qui passe nécessairement par une gradation des effets vocaux.

Pour les «parties [...] destituées de passions<sup>170</sup>», Grimarest n'exige «que de la netteté, & de la noblesse dans la prononciation<sup>171</sup>». C'est le cas de l'exorde, dont la fonction informative prime sur la fonction émotive : «[l]e texte leu bien distinctement, & avec beaucoup de gravité, l'Orateur commencera son exorde d'un ton raisonnable<sup>172</sup>», sa voix «temperée & distinguée par de longs intervalles<sup>173</sup>» et de «justes poses<sup>174</sup>» permettant à l'auditeur de bien saisir la distribution du discours. De plus, l'orateur doit y conserver un ton modeste pour se conformer, d'une part, à l'impératif éthique de la *captatio benevolentiae*<sup>175</sup>, mais aussi, d'autre part, au souci technique de la gestion d'énergie : «tant parce que cette modestie est fort agréable aux Auditeurs, comme estant un témoignage de l'estime en laquelle nous les avons, & du respect que nous leur portons; que parce qu'il est nécessaire à l'Orateur de ménager sa voix & de s'échauffer par degrez<sup>176</sup>». Pour toutes ces raisons, il faut «que l'Exorde soit doux & paisible, & plus bas de quelques tons que les autres parties du Discours<sup>177</sup>», «prononcé d'une voix mediocre,

---

<sup>170</sup>Grimarest, p. 80.

<sup>171</sup>*Ibid.*, p. 81.

<sup>172</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 138.

<sup>173</sup>Richesource, p. 177.

<sup>174</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 139.

<sup>175</sup>«Pour l'exorde, le plus souvent, convient une action calme. Rien, en effet, n'est plus propre à concilier la sympathie que la réserve» (Quintilien, XI, 3, 161).

<sup>176</sup>Le Faucheur, p. 133. «Cette Maxime n'est pas seulement pour combattre la mauvaise coutume de ceux qui dès le commencement de leurs Exordes élevent leur voix autant qu'elle le peut estre : mais aussi pour les advertir qu'il n'y a point de meilleur moyen pour en conserver la douceur jusques à la fin de l'action [...]. Ce que les Predicateurs ne sçauroient heureusement pratiquer, si dans les premiers periodes ils ont perdu & la respiration & la douceur de la voix pour l'avoir trop élevée d'abord dans la declamation de leur Exorde» (Richesource, p. 177-178). Voir aussi la remarque de Bretteville, *supra*.

<sup>177</sup>Le Faucheur, p. 135.

grave, & modeste<sup>178</sup>», «avec beaucoup de moderation & de douceur dans la voix, qui doit estre basse et sonmise [sic]<sup>179</sup>».

La règle comporte cependant une exception notoire : l'exorde *ex abrupto*, caractérisé par sa forte charge émotive, et mentionné avec prudence par les auteurs de traités. Le Faucheur précise :

Ces Exordes qui commencent d'abord par une passion véhémence, sont rares, & on ne s'en sert qu'en des occasions fort extraordinaires. Mais quand il nous arrive d'en user, il est évident qu'il les faut nécessairement prononcer d'une voix émeuë, selon la passion, ou de douleur, ou de colère qui nous oblige à les faire ainsi<sup>180</sup>.

Très exigeant sur le plan vocal, ce type d'exorde requiert une mobilisation immédiate des ressources de l'orateur. Aussi Richesource le réserve-t-il aux voix les plus fermes : «les Pieces fort pathetiques où les exordes doivent estre dautant plus animez qu'ils sont brusques & precipitez, ne doivent estre l'employ que de ceux qui ont la voix des plus excellentes, & comme on parle, *firma latera*<sup>181</sup>». Les emportements hâtifs stigmatisés par Bretteville sont précisément exemplifiés par des exordes *ex abrupto* qui, apparemment mal maîtrisés, foudroient «à contretems»; selon lui, «ce seroit étonner les Auditeurs que d'éclater d'abord<sup>182</sup>»; il recommande au contraire de «ménager le pathetique des Apostrophes, si l'on veut qu'il ait son effet<sup>183</sup>».

<sup>178</sup>Bretteville, p. 480.

<sup>179</sup>Richesource, p. 177.

<sup>180</sup>Le Faucheur, p. 139. Les exemples canoniques donnés par Le Faucheur sont la première Catilinaire et les sermons de saint Jean Chrysostome (*ibid.*, p. 135-139). Voir aussi Bretteville, p. 481-482.

<sup>181</sup>Richesource, p. 178.

<sup>182</sup>Bretteville, p. 480-481.

<sup>183</sup>*ibid.*, p. 213. Bretteville n'est d'ailleurs pas plus tendre à l'égard de l'exorde ordinaire, qu'il serait même d'avis d'éliminer complètement de l'exercice de la prédication en raison de sa vulnérabilité aux effets de mode : «[l]es beaux Exordes sont trop à la mode; & tandis que le Bel Esprit regnera dans les Sermons, on n'en reviendra jamais aisément»; «[i]l seroit à souhaiter que la loy de l'Areopage, qui défendoit les Exordes aux Orateurs d'Athenes, fût exactement observée à l'égard des Predicateurs, de sorte qu'on ne vît plus dans la Chaire Chrétienne ces Exordes, étudiés, que l'on regarde comme quelque chose de fort important, & qui au fond ne servent à rien. Car si on ne se sert des Exordes que pour se concilier l'estime & la bienveillance des auditeurs, & pour meriter d'eux une attention favorable; il semble que des Predicateurs, qui viennent annoncer aux Fideles de la part de Dieu les verités éternelles,

La narration, deuxième partie canonique du discours, ne demande pas non plus de grands éclats, sa fonction purement informative l'exemptant théoriquement de toute passion. Ainsi, sur le plan vocal, «il n'est pas besoin de s'émouvoir, ni de hausser sa voix, parce qu'il n'y est question que d'instruire les Auditeurs ou les Juges, & de leur faire bien entendre la chose dont il s'agit<sup>184</sup>». Pour transmettre adéquatement l'information, la prononciation doit être «bien articulée & bien distincte<sup>185</sup>». Toutefois, le crescendo vocal y est déjà amorcé, la narration se distinguant de l'exorde par une prononciation «un peu plus haute<sup>186</sup>». Elle admet en outre la variation selon les sujets, voire, dans le genre judiciaire, les passions : les narrations

doivent estre excitantes, lors que celui qui parle se propose d'inspirer la rigueur ou la pitié, parce que le jugement du juge ne roule pas moins sur les Images du recit, que sur celles des preuves, & que les premieres images font souvent des fortes impressions; Et elles seront capables de favoriser le dessein de l'Orateur, si on s'arreste un peu sur les principaux endroits de l'exposition, si on amplifie ou extenüe ce qui peut servir, si on employe l'emphase ou l'exclamation, & si on conforme enfin la voix & le geste, aux choses & aux figures<sup>187</sup>.

Le Faucheur insiste cependant sur la nécessité de contenir la variété dans les limites des convenances narratives : «Il faut véritablement apporter quelque diversité en la manière de la prononcer, selon la nature & la qualité des actions & des événemens que l'on y récite : mais pour la véhémence & la contention de la voix, ce n'est pas là encore son lieu, il la faut reserver aux parties suivantes<sup>188</sup>».

---

& les aider à faire leur salut, n'ont pas besoin de ces sortes de précautions» (*ibid.*, p. 118-119, 116; voir aussi p. 146-147). Comparer avec Bary qui, quelque trente ans plus tôt, soutient l'inverse : «pour réveiller l'attention, il faut se servir de l'apostrophe, & de l'exclamation, de la raillerie, de la fable & de la pierre [sic]; & [...] pour l'entretenir, il faut dire que le discours qu'on s'est proposé de faire, est fort curieux & fort lié, & que si on ne le suit de bien près, on ne peut remporter que des images confuses» (Bary, p. 206).

<sup>184</sup>Le Faucheur, p. 139.

<sup>185</sup>*Ibid.*, p. 140.

<sup>186</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>187</sup>Bary, 1659, p. 210-211. Voir Quintilien, XI, 3, 162.

<sup>188</sup>Le Faucheur, p. 140. «La Narration se doit prononcer selon la nature & la qualité des actions & des événemens dont on fait le recit, néanmoins sans contention de la voix» (Bretteville, p. 482).

L'expression vocale des passions trouve en effet sa véritable place dans les deux dernières parties du discours. Ainsi, Chappuzeau affirme que «[v]ers le milieu de l'Action, comme sur la fin, l'Orateur peut prendre halaine avec bienséance, & receüillir tous ses sens & toutes ses forces pour exciter quelque passion<sup>189</sup>». Le Faucheur est plus précis : la confirmation et son corollaire, la réfutation, points névralgiques de l'argumentation, constituent selon lui le principal lieu de l'émotion : «ce doit estre là le fort de nostre discours : & comme c'est-là que nostre esprit s'émeut le plus, & que nous employons toutes les grandes figures de l'Oraison; aussi est-ce là que nous devons parler avec une plus grande contention de voix, & diversifier davantage nostre Prononciation<sup>190</sup>». La véhémence n'exclut donc pas la variété; c'est en effet à cette étape du discours que l'orateur exploite le mieux les antagonismes pathétiques :

S'il est utile que les Predicateurs menagent, avec beaucoup de conduite, les passions violentes, il n'est pas moins necessaire que dans une mesme partie de leur Predication ils fassent naistre les passions qui sont opposées; à cause que par la raison des contraires elles s'excitent & se donnent de l'éclat les unes aux autres<sup>191</sup>.

Dans la péroration, au contraire, l'orateur privilégie une pathétique véhémence axée sur l'objectif principal de son discours :

[i]l [l'orateur] excite enfin l'amour ou la haine, l'esperance ou le desespoir, la rigueur ou la pitié, parce que les raisons inanimées ont moins de pouvoir sur la volonté que les raisons pathétiques; que la naissance des premières passions, dont je viens de parler, est la fin de celui qui louë ou qui blasme; que la naissance des secondes est la visée de celui qui délibère, & que celle des autres est le but de celui qui accuse, ou qui deffend, qui demande ou qui refuse<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 146.

<sup>190</sup>Le Faucheur, p. 140-141. Bretteville, quant à lui, semble associer la contention de la voix aux preuves, et sa variété aux mouvements : «Dans la Confirmation, il faut que la voix soit forte & mâle, pour donner plus de poids aux raisons, & qu'elle varie selon la diversité des Passions & des Figures qui regnent dans cette Partie du Discours» (Bretteville, p. 482).

<sup>191</sup>Richesource, p. 46.

<sup>192</sup>Bary, *La Rhétorique françoise*, p. 212-213. Aussi, selon Bretteville, «[l']Eloquence du Barreau, & l'Eloquence de la Chaire n'ont rien de différent à l'égard de la Péroration. Les Orateurs du Barreau tendent à exciter la compassion des Juges, ou leur zèle pour la Justice :

Pour bien marquer vocalement la différence entre les deux parties, le passage de la confirmation à la péroraison demande «une petite pause<sup>193</sup>». Puis, c'est l'irrésistible crescendo vers l'enthousiasme final, processus remarquablement exemplifié par la description même qu'en fait Le Faucheur :

il est bien à propos que l'Orateur [...] recommence après, d'un ton un peu plus bas, & différent de la dernière période qu'il vient de prononcer. Qu'en suite il la [la péroraison] poursuive d'une voix plus excitée, plus gaye, plus magnifique & plus triomphante, sur l'assurance qu'il a de sa bonne cause, laquelle il croit avoir suffisamment monstrée, & de la satisfaction entière de ses Auditeurs, qu'il pense estre pleinement persuadez de son droit. Et qu'enfin, il arrive à la conclusion de son Oraison, comme un vaisseau qui après avoir long-temps navigé, & estre heureusement échappé de plusieurs dangereux passages, s'en va à pleines voiles, & entre dans le port avec de grands cris d'allégresse<sup>194</sup>.

L'enthousiasme de la péroraison est un lieu commun des traités. À ce stade, la modération de la voix n'est plus nécessaire, ni surtout efficace en regard de l'objectif ultime, la conquête des affects : «[I]l'on peut dire que les autres parties du discours sont pour l'esprit; mais que la Peroraison n'est que pour le cœur. C'est là que l'Orateur ramasse tout ce qu'il y a de plus fort, de plus vif, & de plus pathétique, pour remuer le cœur, & pour l'enlever<sup>195</sup>». C'est pourquoi «[I]a Peroraison demande une voix éclatante & animée<sup>196</sup>», à la limite de l'excès : «Comme les Predicateurs reservent pour l'Epilogue les considerations les plus fortes & les plus pathétiques, il faut que leur voix y soit autant excitée qu'elle le peut estre<sup>197</sup>», Richesource recommandant même de «la pousser tout à fait<sup>198</sup>». La catharsis passe donc par la véhémence finale tant du texte que de la voix qui le transmet :

---

& les Predicateurs ont pour but d'exciter la crainte & l'amour de Dieu» (Bretteville, p. 179-180).

<sup>193</sup>Le Faucheur, p. 141.

<sup>194</sup>*Ibid.*, p. 141-142.

<sup>195</sup>Bretteville, p. 179.

<sup>196</sup>*Ibid.*, p. 482.

<sup>197</sup>Richesource, p. 179.

<sup>198</sup>*Ibid.*, p. 177.



Le feu de la Peroraison dans les Sermons, consiste à faire trembler le pecheur, à faire entrer la crainte des Jugemens de Dieu dans son Ame, & à luy donner de l'horreur du peché; ou à exciter dans les cœurs des mouvemens qui les portent à l'amour de Dieu & de la vertu, à la charité Chrétienne, & à la perfection Evangelique<sup>199</sup>.

Bretteville signale toutefois une autre possibilité, absente des écrits de ses prédécesseurs, et qu'il semble lier à la seconde fonction de la catharsis, le déclenchement de la compassion : «[c]e mouvement du cœur [la compassion] s'excite ordinairement dans la Peroraison du discours<sup>200</sup>»; à cet égard, «[u]n tour d'Eloquence plein de tendresse & de douceur dans la Peroraison, fait quelquefois autant d'impression sur les cœurs, que de grands mouvemens<sup>201</sup>». Si le ton de la voix n'est pas explicitement mentionné, il se déduit cependant de l'opposition entre les «grands mouvemens» et le «tour [...] plein de tendresse & de douceur». Il y aurait ainsi, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, deux inflexions vocales possibles pour la péroration, véhémence ou douceur, la première pouvant aussi bien activer chez l'auditoire la terreur que la pitié, la seconde visant spécifiquement à exciter la pitié. Dans les deux cas, la péroration demeure le point culminant du discours, où l'enthousiasme de l'orateur et le ravissement subséquent de l'auditoire assurent une équivalence certaine entre les ressorts de la pathétique vocale et ceux du sublime. Si, comme le dit Bretteville, «tout le grand & tout le sublime de l'Eloquence<sup>202</sup>» sont concentrés dans la péroration, la douceur et la véhémence en constitueraient les deux modes privilégiés de manifestation vocale<sup>203</sup>.

---

<sup>199</sup>Bretteville, p. 190.

<sup>200</sup>*Ibid.*, p. 425.

<sup>201</sup>*Ibid.*, p. 194. Voir Quintilien : dans la péroration, «s'il faut les calmer [les juges], [il faudra] une certaine douceur modulée; s'il faut leur inspirer de la pitié, il faut des inflexions de voix et une douceur pathétique, qui brisent particulièrement le cœur» (XI, 3, 170).

<sup>202</sup>Bretteville, p. 179.

<sup>203</sup>Pour l'étude des rapports entre la voix et le style sublime, voir plus bas, section 2.2.2.

Dans son ensemble, la prononciation des parties du discours relève donc d'une gradation vocale fondée sur des impératifs techniques de gestion d'énergie, eux-mêmes justifiés, en dernière instance, par la gestion du pathos :

Les Predicateurs ne peuvent tirer de grands services de leur voix qu'ils ne la menagent & ils ne la peuvent menager pour en avoir assez jusqu'à la fin de la predication qu'ils ne commencent doucement, pour l'élever peu à peu & la tenir ferme dans la confirmation, pour l'élever & pour la pousser tout à fait dans la conclusion, où la prononciation doit estre beaucoup plus animée<sup>204</sup>.

En dépit de son apparent mécanicisme, le processus s'avère foncièrement organique. En effet, si l'excitation graduelle de la voix contribue à susciter et à alimenter celle des passions, tant chez l'orateur que chez l'auditeur, l'inverse est aussi vrai : pour les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle, en vertu du rapport analogique entre les mouvements de l'âme et les tons de la voix, la montée de la passion «échauffera» proportionnellement la voix de l'orateur, au point de provoquer les finales extatiques évoquées par Chappuzeau.

De façon générale, cependant, le «feu» de la voix reste sous contrôle. Au moment de la prononciation du discours, ce contrôle est bien sûr l'apanage de l'orateur, qui l'exerce en fonction de son talent et de sa capacité à mettre en pratique les règles de la *pronuntiatio*. À cet égard, cependant, les caractéristiques mêmes du texte qu'il a à prononcer lui auront auparavant fourni d'importants points de repère. Que ce soit ou non l'orateur qui l'ait rédigé, que celui-ci le donne à son public en lecture ou de mémoire, le texte comporte déjà certains paramètres de conduite vocale : sur le plan de l'invention, on l'a vu, les passions et le sujet du discours commandent une mise en voix spécifique; sur le plan de la disposition, les différentes parties

---

<sup>204</sup>Richesource, p. 177. Voir aussi Poisson : «Au commencement du Discours, il faut parler modestement, un peu bas, mais intelligiblement : Au milieu, il faut moins se ménager, & sur la fin, on peut prendre l'effort» (Poisson, p. 25-26).

du discours exigent une animation vocale graduelle. En première instance, avant l'étape de la prononciation publique du discours, l'art de l'orateur implique donc la capacité d'identifier les manifestations textuelles de la voix comme autant d'indices de prononciation à mettre ultérieurement en pratique. Comme le dit Bretteville, «[l]a consideration [i.e. prise en compte] du Sujet dont on parle, fera aisément connoître de quelle maniere il le faut prononcer<sup>205</sup>»; il en va de même des passions et des parties du discours. À l'inverse, pour un orateur qui rédige lui-même son discours, la prise en compte des règles de la *pronuntiatio* fournira des balises de composition qui lui permettront, par exemple, de ménager dans son texte une progression adéquate des passions.

Dès lors, il est assez tentant de regrouper les indices vocaux de l'invention et de la disposition sous la notion zumthorienne de macro-forme qui, si elle ne les recoupe pas exactement, s'y adapte relativement aisément. Dans l'optique de Zumthor, la macro-forme est une forme linguistique qui, située «à l'échelle de textes entiers et de groupes de textes», relève «de l'ordre des modèles et des "genres"<sup>206</sup>». «À la fois ensemble de virtualités formelles, zone d'application de compétences individuelles, ébauche de modèle abstrait, faisceau d'énergies et modalité d'une tradition, la macro-forme constitue, par opposition à la matière première et lointaine du discours poétique, sa matière rapprochée et déjà partiellement informée, que la lettre formalisera de façon définitive en l'actualisant. Programme et désir d'être, elle comporte deux éléments, respectivement racine de ce désir et aspect d'une programmation : ce que je nommerai la *force* et l'*ordonnance*<sup>207</sup>» : «la

---

<sup>205</sup>Bretteville, p. 468.

<sup>206</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 82.

<sup>207</sup>*Ibid.*, p. 83; souligné par l'auteur.

*force* constitutive d'une macro-forme se définit en termes de fonctions; l'*ordonnance*, selon la nature de ce dont elle comporte la programmation<sup>208</sup>». La force peut opérer selon trois axes fonctionnels : la causalité instrumentale (classe d'âge, de sexe, de profession)<sup>209</sup>, la finalité de conservation du groupe social<sup>210</sup>, ou enfin «une finalité plus confuse, modelée sur les circonstances, qu'il s'agisse de les magnifier, de les déplorer ou de les craindre<sup>211</sup>». Quant à l'*ordonnance*, ou «mode de programmation», elle «interfère, dans la délimitation d'un genre, avec sa force constitutive» et «varie, selon le caractère de l'organisation textuelle prévue, quant au type, au volume et au contexte du discours<sup>212</sup>».

Dans cette perspective, on pourrait considérer les aspects de l'invention et de la disposition comme des invariants macro-formels liés à la vocalité intrinsèque des textes<sup>213</sup>. Les invariants macro-formels relatifs à l'invention (passions, sujet) relèveraient, en partie du moins, de la «force» du discours, c'est-à-dire des fonctions sociales remplies par la forme discursive, à savoir, dans le cas de l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle français, la finalité persuasive et cathartique propre à un genre donné. Les invariants macro-formels relatifs à la disposition relèveraient, quant à eux, de l'*ordonnance* du discours, étant entendu que dans le cas de l'art oratoire les variations selon le «type», le «volume» et le «contexte» du discours se limitent à certaines modalités canoniques d'organisation textuelle qui n'ont que peu à voir avec

---

<sup>208</sup>*Ibid.*, p. 85-86; souligné par l'auteur.

<sup>209</sup>*Ibid.*, p. 86.

<sup>210</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>211</sup>*Ibid.*, p. 97.

<sup>212</sup>*Ibid.*, p. 100.

<sup>213</sup>Sur la notion d'invariant, voir *supra*, section 1.5.5.

les contrastes poétiques répertoriés par Zumthor<sup>214</sup>. Quoi qu'il en soit, il apparaît évident que ces aspects de l'invention et de la disposition opèrent comme des indices d'oralité inscrivant, à même le texte, des modalités de vocalisation des passions, des sujets et des parties du discours ne demandant qu'à être actualisées par qui sait les décoder selon les règles de la *pronuntiatio*. Mais ces modalités de vocalisation demeureraient grossières, voire insuffisantes si elles n'étaient complétées et précisées par des indices micro-formels relevant de la troisième partie de la rhétorique : l'*elocutio*.

### 2.2.2 Élocution : figures, période, style

L'élocution est le domaine des «mots» sous toutes leurs formes et combinaisons : elle «regarde les mots, les phrase [sic], les périodes, & les figures<sup>215</sup>». Opérant au niveau micro-formel, essentiellement «dans l'ordre des agencements lexico-syntaxiques<sup>216</sup>», elle consiste à sélectionner et à organiser les mots et les phrases au sein du discours en fonction, d'une part, des exigences de la langue et, d'autre part, de celles du style. Au sens technique, elle relève donc de la rédaction du discours. Cependant, les termes mêmes d'élocution et de diction (son plus fréquent synonyme au XVII<sup>e</sup> siècle) dénotent d'emblée un rapport essentiel à la voix que confirme leur évolution ultérieure : au fur et à mesure que la réflexion sur le langage s'affranchit de la tradition rhétorique, leur acception se restreint en effet

---

<sup>214</sup>Sacré vs profane, lyrique vs narratif, long vs bref, monologue vs dialogue ou polylogue, chant alterné vs chant dramatique, «prose» vs «vers», «parlé» vs «chanté», gestuelle (ou non), improvisation (ou non) (Zumthor, *ibid.*, p. 100-102).

<sup>215</sup>René Bary, *La Rhétorique française, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et sur les Figures*, Paris, Pierre Le Petit, 1659.

<sup>216</sup>Zumthor, *ibid.*, p. 82.

jusqu'à ne plus recouvrir que ce que nous y entendons de nos jours, à savoir l'articulation orale des mots et des phrases — la dimension scripturale demeurant associée, quant à elle, au terme de style. La pérennité de l'acception vocale des deux termes laisse ainsi supposer l'existence d'un lien historique entre les catégories de l'élocution et de la prononciation oratoires<sup>217</sup>.

Ce lien, flagrant au XVII<sup>e</sup> siècle, s'explique notamment par les deux principes à la base de l'imitation oratoire : l'harmonie et la variété. L'harmonie imitative, rappelons-le, vise à traduire les «choses» dont parle le discours par des «mots» aux cadences appropriées, allant de la plus petite à la plus vaste entité, du phonème à la période. Elle passe donc nécessairement par le travail de l'élocution, le choix et l'agencement des mots et des phrases induisant des effets sonores qui permettent à l'orateur d'«exciter l'idée de la chose<sup>218</sup>» qu'ils représentent (ou qui, au contraire, l'en empêchent). En outre, par ses effets d'alternance, de renforcement ou d'adoucissement, le principe complémentaire de variété contribue à adapter le jeu des cadences à la diversité des sujets, des parties du discours et des passions à exprimer. De fait, l'élocution est à ce point conditionnée par la finalité orale du discours que certains auteurs vont jusqu'à en faire l'équivalent; ainsi Richesource, qui restreint la rhétorique à «trois principales parties, l'Invention ou le dessein du discours, la Disposition[,] & l'Elocution, ou l'action<sup>219</sup>», implique qu'élocution

---

<sup>217</sup>Lien déjà présent, à l'origine, dans le terme grec d'*action* qui, comme le notent les éditeurs de la *Rhétorique* d'Aristote, désigne «à la fois le *style* et l'*élocution*, l'*expression* et la *diction*» (éd. Dufour-Wartelle, p. 99). Voir aussi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Dinouart : «[l]'action demande autant de qualités que l'élocution; la *pureté*, la *clarté*, l'*élégance*, le *nombre* & la *bienséance* sont ces [sic] principaux attributs» (p. 19).

<sup>218</sup>Lamy, p. 236.

<sup>219</sup>Richesource, préface; je souligne. Voir aussi Cicéron : «Comment parler comporte deux points : l'action et l'élocution. En effet l'action est comme l'élocution du corps [...]» (*L'Orateur*, XVII, 55).

et action, entendue plus spécifiquement au sens de prononciation, relèvent de la même opération discursive.

Loin de se limiter à une opération de composition scripturale, l'élocution apparaît ainsi comme le terrain privilégié de la rencontre du texte et de la voix dans l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle en est aussi le plus manifeste : contrairement aux passions et aux sujets, vastes catégories aux frontières souvent incertaines (où s'arrête la peine, où débute la douleur, où la vertu commence-t-elle à l'emporter sur le vice?), les manifestations vocales de l'élocution sont circonscrites linguistiquement par le choix des termes, des figures, des signes de ponctuation, etc. Non seulement ces marques linguistiques réduisent-elles considérablement les ambiguïtés, la lettre du discours énonçant ostensiblement, à ce niveau, ses propres règles de prononciation, mais encore contribuent-elles, par ricochet, à faciliter le repérage de l'inscription textuelle des passions, des sujets et des parties du discours. Le phénomène vaut évidemment aussi pour l'écriture dramatique, qui recourt aux mêmes procédés lexico-syntaxiques que l'art oratoire. C'est dans l'optique de cette *lisibilité* de la voix dans le texte que je considérerai ici trois des principaux aspects de l'élocution au XVII<sup>e</sup> siècle : les figures, les périodes et le style<sup>220</sup>.

Dans les traités de l'époque, les figures de rhétorique sont explicitement liées aux passions qu'elles ont charge d'exprimer :

[c]es tours qui sont les caracteres que les passions tracent dans le discours, sont ces Figures célèbres dont parlent les Rheteurs; & qu'ils définissent *des manieres de parler*

---

<sup>220</sup>Je précise d'emblée qu'il semble inutile, voire inapproprié, de proposer ici des essais de définition et de classification des différents aspects de l'élocution, notamment des figures. Je me contente d'en reprendre et d'en commenter les acceptions d'époque, déjà suffisamment diverses, tout en les éclairant, le cas échéant, par des définitions et classifications ultérieures.

*éloignées de celles qui sont naturelles & ordinaires : c'est à dire différentes de celles qu'on emploie quand on parle sans émotion*<sup>221</sup>.

La passion se traduirait donc par des expressions figurées et son absence, au contraire, par des expressions «ordinaires». Et

puisque nous ne parlons presque jamais que pour communiquer nos affections aussi-bien que nos idées; il est évident que pour rendre nôtre discours efficace il faut le figurer; c'est à dire qu'il lui faut donner les caracteres de nos affections, qui se communiquent [...] à ceux qui nous entendent parler lorsqu'elles paroissent<sup>222</sup>.

D'où l'incidence des passions sur la vocalisation des figures : comme «la figure & la passion sont souvent mêlées ensemble; celle-cy détermine quelquefois le ton dont on doit reciter l'autre; ainsi c'est le premier principe que de les allier par la prononciation<sup>223</sup>».

D'après Richesource, «les figures les plus hardies & les plus pathétiques [...] sont l'Exclamation, l'Interrogation, l'Apostrophe, l'Admiration, & la Prosopopée<sup>224</sup>». La première se retrouve souvent en tête de liste des traités : selon Lamy, «les passions commencent par elle à se faire paroître dans le discours<sup>225</sup>»; ainsi «le discours d'une personne passionnée est plein d'exclamations semblables *Helas! ah! mon Dieu! ô Ciel! ô terre*<sup>226</sup>!» Elle est nécessairement liée à une certaine véhémence vocale : «[l']exclamation est

<sup>221</sup>Lamy, p. 110; souligné (cité) par l'auteur.

<sup>222</sup>*Ibid.*, p. 112. À l'inverse, «[u]n discours dépouillé de toutes sortes de figures, est froid & languissant» (*ibid.*).

<sup>223</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 95-96. L'alliance oratoire des figures et des passions découle de l'exigence d'imitation de la nature : «Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvemens extraordinaires de son ame; les tours particuliers de son discours; les manieres de s'exprimer éloignées de celles que l'on garde dans la tranquillité, sont les signes & les caracteres des agitations, dont son esprit est émeû dans le temps qu'il parle» (Lamy, p. 108).

<sup>224</sup>Richesource, p. 178.

<sup>225</sup>Lamy, p. 114-115.

<sup>226</sup>*Ibid.*, p. 115; souligné dans le texte. Les interjections *ô, hé, ha* font l'objet d'un développement détaillé chez René Bary, qui en théorise les différentes nuances (Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, Paris, Denys Thierry, 1679, p. 115-125).



une voix poussée avec force<sup>227</sup>», elle «demande un ton élevé, ferme & vehement<sup>228</sup>»; «le nom mesme de la Figure le monstre, & il n'y auroit rien de si froid ni de si ridicule, si elle n'estoit prononcée d'un accent plus haut & plus excité que le reste<sup>229</sup>». L'exclamation permet d'exprimer une grande diversité de passions, simples ou mêlées : douleur, colère, surprise mêlée d'admiration, mêlée de crainte, etc., cette diversité modulant en retour l'intensité du ton exclamatif : «[l']exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte. Et celle-cy doit être moins élevée, que celle qui exprime une peur subite<sup>230</sup>».

L'interrogation le dispute en importance à l'exclamation : ainsi, Grimarest soutient que, de toutes les figures, «[l']Interrogation est la plus communément employée; c'est celle qui donne le plus de vivacité à un ouvrage<sup>231</sup>». Selon la nature des passions qu'elle contribue à exprimer, elle comporte elle aussi divers degrés d'intensité : «il y a une interrogation amiable [sic], une interrogation injurieuse, & une interrogation ostentative. [...] L'accent de la premiere doit estre doux; l'accent de la seconde doit estre fier, & l'accent de la derniere doit estre élevé<sup>232</sup>». En outre, dans le cas de la

---

<sup>227</sup>Lamy, p. 115.

<sup>228</sup>Bretteville, p. 477.

<sup>229</sup>Le Faucheur, p. 143.

<sup>230</sup>*Ibid.*

<sup>231</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 96. Si, dans sa *Méthode*, René Bary mentionne le «ton exclamatif» de certaines passions (le désespoir, l'indignation), la figure d'exclamation en tant que telle brille par son absence, tandis que la figure d'interrogation ouvre la section consacrée à «l'accent selon les Figures qui embellissent le discours» (*Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, p. 21, 29, 41). Même le P. Lamy, qui la place pourtant loin après l'exclamation, affirme que «[l']Interrogation regne presque partout dans un discours figuré» (Lamy, p. 130).

<sup>232</sup>Bary, *Méthode*, p. 41-42. Comparer avec la division de Grimarest qui, trente ans plus tard, classe d'un côté l'interrogation «qui sert à nous éclaircir sans passion, & dont le ton doit être doux» (correspondant à l'interrogation «amiable» de Bary) et, de l'autre, trois types d'interrogation pathétique : «[q]uand cette figure est la suite d'un [sic] offense, elle demande un ton élevé, vif, & fier», «[l]orsqu'on est rempli de la Douleur, l'Interrogation doit être prononcée d'une voix tendre & plaintive [...] [e]t s'il y a de la repréhension mêlée dans cette sorte d'interrogation, le ton doit être plaintif à la vérité; mais beaucoup plus ferme», enfin,

subjection (plusieurs interrogations suivies chacune de sa réponse), Bretteville précise qu'«il faut donner un ton à chaque Interrogation, & un autre à chaque réponse : & ordinairement celui de la demande est plus haut que celui de la réponse<sup>233</sup>»; Le Faucheur quant à lui semble donner une valeur égale aux deux options : «soit qu'on prononce plus haut la demande & plus bas la réponse, soit au contraire<sup>234</sup>». Bary présente un exemple de la deuxième espèce, peut-être justifié par le caractère exclamatif de la réponse : «Qui prieray je de me secourir? sera-ce mes freres? ha! ils sont chargez d'enfants [...]. Le (sera-ce) veut un ton languissant, & le (ha) veut un ton élevé<sup>235</sup>». Il n'en demeure pas moins que, dans les deux cas, question et réponse sont différenciées vocalement. La subjection est particulièrement efficace dans le Barreau :

C'est dans les tours de cette Figure que paroist l'Eloquence d'un habile Avocat, pour prévoir & prevenir les raisons des Parties, afin de leur ôter toute leur force, & en même tems la grace de la nouveauté; de sorte que quand son adversaire s'en servira, les Juges prevenus n'en soient plus touchés<sup>236</sup>.

L'apostrophe, quant à elle, demande toujours une «voix haute<sup>237</sup>». Le

P. Lamy l'associe à une violente confusion émotive :

[!]Apostrophe se fait lorsqu'un homme étant extraordinairement émû il se tourne de tous côtez, il s'adresse au Ciel, à la terre, aux rochers, aux forêts, aux choses insensibles, aussi-bien qu'à celles qui sont sensibles. Il ne fait aucun discernement dans cette émotion; Il cherche du secours de tous côtez : il s'en prend à toutes choses comme un enfant qui frappe la terre où il est tombé<sup>238</sup>.

---

«[!]Interrogation peut encore être mêlée d'ostentation; alors le ton doit être élevé, fier, & méprisant» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 96, 97, 98).

<sup>233</sup>Bretteville, p. 474.

<sup>234</sup>Le Faucheur, p. 158.

<sup>235</sup>Bary, *Méthode*, p. 65.

<sup>236</sup>Bretteville, p. 263.

<sup>237</sup>Le Faucheur, p. 148.

<sup>238</sup>Lamy, p. 131.

Pour prononcer adéquatement l’apostrophe, «le Lecteur doit appuyer sa voix sur ce qui fait [son] objet<sup>239</sup>» tel, dans l’exemple suivant tiré d’*Andromaque*, le groupe nominal désignant les murs de Troie : «Non, vous n’esperez plus de nous revoir encor,/ Sacrés murs, que n’a pu conserver mon Hector<sup>240</sup>». Par ailleurs, l’intonation de la figure entière est modulée par la nature de l’objet apostrophé, selon qu’il s’agit d’une chose vivante ou d’une chose inanimée. Le premier cas semble aller de soi, les théoriciens ne l’explicitant guère<sup>241</sup>; en revanche le second, considéré comme «poétique<sup>242</sup>», pose problème.

En vertu d’une logique imitative résolument anthropomorphique, Le Faucheur soutient que pour apostropher arbres, rochers, etc., «vous devez faire ce que vous faites à ceux qui ont l’oreille fort pesante, c’est à dire, hausser vostre ton plus qu’à l’ordinaire<sup>243</sup>»; il en va de même pour apostropher Dieu,

[c]ar comme vous élevez vostre voix, quand vous-voulez vous faire entendre à ceux qui sont fort éloignez de vous : aussi quand vous parlez à la Divinité, qui a son throsne dans le Ciel, vous le devez faire d’un ton plus haut que quand vous parlez à des hommes qui sont icy bas aussi bien que vous<sup>244</sup>.

Le goût classique réproouve de tels procédés, dont l’usage encore prégnant est fermement condamné par les auteurs des années 1670-1680 : «[l]’accent de l’Apostrophe doit être plus élevé, & plus animé que l’ordinaire : mais il n’est pas nécessaire de hausser la voix, jusques à crier à pleine tête<sup>245</sup>»;

<sup>239</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

<sup>240</sup>Acte I, scène 4; vers cités par Grimarest, *ibid.*

<sup>241</sup>Ainsi Bary se contente d’énumérer les différentes «sortes de personnes» auxquelles s’adresse ce type d’apostrophe : «Elle s’adresse à Jesus-Christ, aux saintes personnes; elle s’adresse quelquefois à quelques-uns de l’Auditoire, elle s’adresse quelquefois à l’Auditoire; enfin elle s’adresse même encore à celui qui apostrophe» (Bary, *Méthode*, p. 47-48).

<sup>242</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>243</sup>Le Faucheur, p. 148.

<sup>244</sup>*Ibid.*, p. 149.

<sup>245</sup>Bretteville, p. 473.

l'accent de l'apostrophe [...] n'exige qu'une voix un peu plus élevée que de coutume, parce que quelques éloignez que soient les objets de l'apostrophe, l'on ne doit jamais affecter en Chaire un ton criard & forcé. Celuy qui apostrophe ne doit regarder les objets que comme raisonnablement distans, parce que les honnestes gens ne parlent jamais la bouche extrêmement ouverte; & qu'il n'appartient qu'aux Bateliers de parler d'un rivage à un autre<sup>246</sup>.

La propension à crier tient aussi au fait que l'apostrophe est souvent liée à l'expression de la colère. Là encore, les théoriciens des années 1670-1680 prônent la juste mesure :

Comme il n'y a rien de si aisé que de crier, cette Figure paroît fort aisée; & c'est ce qui fait que la plupart des jeunes Orateurs remplissent leurs discours d'Apostrophes, pour avoir occasion de crier & de s'échauffer; mais au fond cette Figure est extrêmement difficile à bien ménager; & rien n'est de [sic] moins aisé que de se mettre en colere avec esprit<sup>247</sup>.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Grimarest se montre encore plus restrictif : «[l']Apostrophe doit être prononcée avec beaucoup de grandeur, parceque l'on ne se sert de cette figure, que pour relever le sentiment, ou l'expression<sup>248</sup>»; le débordement passionnel semble totalement endigué.

Quant à l'admiration, il s'agit d'«un mouvement de l'Orateur, qui admire & qui fait admirer quelque chose, qu'il fait paroître incroyable & incomprehensible [...] pour prevenir les esprits, & leur donner une idée extraordinaire de ce que l'on va dire<sup>249</sup>». En dépit de la place que lui accorde Richesource au panthéon des figures pathétiques, l'admiration semble en fait tenir davantage de la passion que de la figure, et c'est à ce titre que Le Faucheur lui attribue un «ton élevé & magnifique<sup>250</sup>». Comme l'exclamation, l'interrogation et l'apostrophe, elle suppose donc un rapport directement proportionnel entre le pathétisme de l'expression et la hauteur et l'intensité

---

<sup>246</sup>Bary, *Méthode*, p. 45-46.

<sup>247</sup>Bretteville, p. 211.

<sup>248</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

<sup>249</sup>Bretteville, p. 298.

<sup>250</sup>Le Faucheur, p. 122.

de la voix. Il semble ainsi que les quatre premières des «figures [...] les plus pathétiques» répertoriées par Richesource ne puissent se concrétiser vocalement que par des tons aigus et véhéments.

La cinquième et dernière de ces figures, la prosopopée, est d'un autre ordre, en ce qu'elle n'implique pas nécessairement une voix haute ni intense; son usage provoque cependant autant, sinon plus de débats que celui de l'apostrophe. La prosopopée «consiste à introduire une personne parlante<sup>251</sup>» au sein du discours, c'est-à-dire rapporter en style direct les paroles d'autrui. Lors de la performance publique, la prosopopée se démarque du reste de l'oraison par une voix et une gestuelle convenant à la personne citée. Elle exige donc de l'orateur d'endosser temporairement une autre *persona* que la sienne propre, tout comme un acteur habiterait son personnage : «nous de notre voix et action, contrefaisons, et représentons la voix et le personnage d'autrui<sup>252</sup>». Cette parenté avec le théâtre rend la prosopopée aussi séduisante que suspecte : «[q]uelque éclatante que paroisse cette Figure, comme il y a toujours de la fiction, il faut en user fort rarement & fort brièvement dans la Chaire; & l'on doit avoir un tres-grand soin de bien ménager le vraisemblable<sup>253</sup>». Le mandat imitatif de l'art oratoire touche ici à son extrême limite.

#### Sur le plan vocal,

[e]n la Prosopopée, la Nature mesme nous monstre premièrement, qu'il faut changer de voix, afin qu'il paroisse que ce n'est pas vous qui parlez, mais la personne que vous introduisez. Secondement, qu'il la faut diversifier selon la diversité des personnes que vous faites parler<sup>254</sup>,

<sup>251</sup>Bary, *Méthode*, p. 55; Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

<sup>252</sup>Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990 [1555], p. 413.

<sup>253</sup>Bretteville, p. 251.

<sup>254</sup>Le Faucheur, p. 145-146.

c'est-à-dire selon leurs mœurs, leur rang, les mœurs et le rang des personnes auxquelles elles s'adressent, les passions qui les animent et celles qu'elles tentent d'exciter, etc., le plus important, selon Grimarest, étant d'«observe[r] avec soin de marquer la passion de celui que l'on fait parler<sup>255</sup>».

Ainsi,

en ces deux Prosopopées dont Ciceron se sert en l'Oraison pour Célius, l'une du vénérable vieillard Appius, l'autre de ce jeune débauché de Clodius, qui ne voit combien differemment il les a deû prononcer, & combien celle-là a deû estre grave & sévère, combien lasche & efféminée celle-cy<sup>256</sup>?

Dans le même ordre d'idées, Bary fournit deux exemples contemporains, l'un d'un courtisan s'adressant à un prélat, l'autre d'un soldat parlant à un bourgeois, et fait remarquer :

Ces deux Prosopopées ne doivent pas estre prononcées d'un mesme ton, parce qu'on ne parle pas aux Evesques comme aux Bourgeois; que les Courtisans sont moderez, que les Soldats sont violens; que la condition des soldats est quelque chose de deplorable; que la premiere condition ne souffre que le ton mediocre, & que l'autre condition souffre le ton exclamatif<sup>257</sup>.

La théâtralité du procédé est particulièrement manifeste dans deux de ses formes : le monologue et le dialogisme. Le monologue introduisant dans le discours «un homme parlant en soy-mesme, & délibérant en son esprit ce qu'il doit faire, il faut que ce soit à basse voix, comme ne parlant que pour luy-mesme, & non pour estre entendu des autres<sup>258</sup>». Quant au dialogisme, il consiste à faire converser deux interlocuteurs fictifs sans intervention aucune

---

<sup>255</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 99.

<sup>256</sup>Le Faucheur, p. 146.

<sup>257</sup>Bary, *Méthode*, p. 58. La même logique s'applique au geste, la prosopopée commandant une action conforme non pas à la situation discursive de l'orateur, mais à celle du locuteur qu'il cite : «quand on use de quelque Prosopopée, & qu'on fait parler une personne, il faut prendre garde à ne point faire de Gestes qui ne puissent luy convenir en l'estat auquel vous le [sic] représentez parlant : comme si vous représentez Jesus-Christ en la Croix, où il a les mains cloüées, disant : *Mon Dieu, mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné?* ou, *Mon Père pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font*; il ne faut pas les luy faire joindre, ni hausser vers le Ciel; ou en récitant ces mots qu'il dit à sa bien-heureuse Mère : *Femme voicy ton Fils*, les luy faire prononcer comme s'il montrait S. Jean avec le doigt» (Le Faucheur, p. 226-227; voir aussi Bretteville, p. 492).

<sup>258</sup>Le Faucheur, p. 146.

de l'orateur-narrateur : «[l]'Orateur feint de se taire pour faire parler celui qui est le sujet de son discours<sup>259</sup>». Les voix des deux interlocuteurs doivent donc être clairement discernables non seulement l'une de l'autre, mais aussi, sans doute, de la voix usuelle de l'orateur : «[a]u Dialogisme, où deux personnes sont introduites parlant & se répondant l'une à l'autre, il faut changer de voix, comme si deux hommes parloient ensemble<sup>260</sup>». Enfin, lorsqu'il procède par questions et réponses, le dialogisme obéit aux mêmes règles vocales que la subjection : «En ces rencontres, il faut toujours observer de prononcer la réponse d'un ton différent de celui de la demande ou de l'objection<sup>261</sup>».

Techniquement, comme l'apostrophe, la prosopopée peut relever de la figure de personnification, puisqu'elle s'applique non seulement aux êtres vivants, mais aussi aux êtres morts ou inanimés, de même qu'à la divinité :

[l]a prosopopée est une Figure qui consiste à faire parler une personne morte ou vivante. Elle consiste aussi à faire parler Dieu, un Ange, ou autre Esprit Celeste; & même des choses inanimées, les Vertus, les Vices, les Provinces, les Villes, etc.<sup>262</sup>;

«[c]'est de là que cette figure s'appelle *Prosopopée*, parce qu'on fait une personne de ce qui n'en est pas une<sup>263</sup>». À ce titre, elle soulève de nombreuses réserves chez les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle. Par le biais de termes similaires à ceux qu'il utilisait pour décrire l'apostrophe, le P. Lamy associe en effet la prosopopée impliquant des morts ou des objets à un violent dérèglement émotif :

---

<sup>259</sup>Lamy, p. 129; je souligne.

<sup>260</sup>Le Faucheur, p. 149-150.

<sup>261</sup>*Ibid.*, p. 151. Le Faucheur illustre ce type de dialogisme par l'oraison pour Plancius et l'oraison pour Flaccus de Cicéron (*ibid.*, p. 150-151).

<sup>262</sup>Bretteville, p. 248.

<sup>263</sup>Lamy, p. 128; souligné par l'auteur.

[q]uand une passion est violente, elle rend insensé en quelque façon ceux qu'elle possède; pour lors on s'entretient avec les morts & les rochers, comme avec des personnes vivantes : on les fait parler, comme s'ils étoient animez<sup>264</sup>.

En outre, lorsqu'il s'agit de donner la parole à Dieu, la prosopopée avoisine le sacrilège : «comme il est très-difficile de faire bien parler Dieu en Dieu, il est de la sagesse de ne le faire parler que comme il a parlé luy-même par la bouche de ses Prophetes<sup>265</sup>».

Dans tous les cas, le médium est autant en cause que le message, la voix autant que le texte. L'orateur qui, faisant parler un mort, en adopte aussi la voix, le réincarne en quelque sorte dans son propre corps, procédant à une réunification de l'esprit et de la matière qui tient de la merveille, si ce n'est de la sorcellerie. Comme le démontre bien l'exemple suivant, cité par le P. Lamy, ce qui bouleverse ainsi l'ordre du monde, ce n'est pas la reprise textuelle des propos du mort, mais bien l'irruption ici-bas de cette voix d'outre-tombe : «Juste Dieu, [...], protecteur des innocens, permettez que l'ordre de la nature soit troublé pour un moment, & que ce cadavre déliant sa langue reprenne l'usage de la voix<sup>266</sup>». À bien des égards, s'appropriier la voix supposée d'un rocher, d'un arbre, d'une ville revient à pareillement s'investir du pouvoir de vie et de mort dévolu à Dieu seul. D'où le verdict de folie pour l'homme qui s'y abandonne : la voix du merveilleux n'a décidément pas sa place dans l'art oratoire français de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Bretteville ne lui concède qu'une exception : «S'il y a quelque prosopopée qui puisse avoir un bon effet dans un Sermon, c'est principalement où le Sage fait parler les damnés<sup>267</sup>», là encore, on l'imagine bien, non seulement pour

---

<sup>264</sup>*Ibid.*

<sup>265</sup>Bretteville, p. 250.

<sup>266</sup>Lamy, p. 128.

<sup>267</sup>Bretteville, p. 251.



la teneur de leurs propos, mais aussi, et peut-être surtout, pour l'impact dissuasif de leurs voix<sup>268</sup>. Quoi qu'il en soit, la plupart des traités de l'époque ne considèrent la prosopopée que dans son usage restreint, à savoir la représentation vocale d'une personne vivante, ce qui réduit, sans toutefois l'éliminer, le problème éthique de la duplicité vocale de l'orateur, qui demeure en particulier très sensible en regard de son lien avec l'art de l'acteur<sup>269</sup>.

À ce stade, on notera que les cinq figures les plus propres au pathétisme sont toutes des figures d'extériorisation qui, à des degrés divers et dans tous les sens du terme, obligent l'orateur à sortir de lui-même. L'admiration souligne l'incommensurable éloignement entre l'objet et son panégyriste, qui doit le «fai[re] paroître incroyable & incompréhensible» pour en «donner une idée extraordinaire». En tant que variétés de la figure d'allocution, la prosopopée et l'apostrophe impliquent la convocation d'un tiers (auditeur ou locuteur, fictif ou réel) au sein du discours; en outre, on l'a vu, elles sont souvent perçues comme la manifestation discursive de la folie, l'orateur qui interpelle ou fait parler arbres et rochers étant littéralement *hors de lui*<sup>270</sup>... Enfin, par leur véhémence intrinsèque, l'interrogation et l'exclamation marquent un éclat émotif qui fait saillie dans l'ensemble du discours. Toutes ces figures impliquent donc un transport, voire un «déport» de l'orateur à l'extérieur de la sphère de la modération et, en apparence du

---

<sup>268</sup>Procédé ancien, exploité déjà par les mystères du Moyen Âge, avec leur «énorme gueule d'Enfer [...] d'où s'échappent flammes, hurlements et lamentations» (Bernard Faivre, «La Piété et la Fête», dans Jacqueline de Jomaron dir., *Le Théâtre en France*, I, Paris, Armand Colin, 1988, p. 78).

<sup>269</sup>Voir *supra*, section 1.5.4. Sur ce point, on soulignera le lien implicite entre apostrophe, prosopopée et dialogue théâtral, considérés comme des discours rapportés en style direct, et opposés au style indirect propre au genre narratif : «Il y a deux sortes de Prosopopée, l'une est parfaite, & l'autre ne l'est pas. La parfaite est directe & continuée. Et l'imparfaite est oblique & interrompue. L'une tient de l'apostrophe, & l'autre du recit» (Bary, *La Rhétorique française*, p. 372).

<sup>270</sup>Sur la question de la folie au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1992 [1961].

moins, de la maîtrise de soi. Cette «extravagance», littéralement : errance hors de soi, pose problème dans le contexte culturel de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il est certain que les normes de l'art oratoire ne sont pas celles de la conversation. Dans la tradition rhétorique, toute figure se définit comme écart par rapport à l'usage; au XVII<sup>e</sup> siècle, les théoriciens du bon usage eux-mêmes, comme nous le verrons plus bas, distinguent le registre de la parole privée du registre de la parole publique, autorisant à celle-ci l'emphase qu'ils refusent à celle-là. Il n'en demeure pas moins que les éclats de l'art oratoire sont de plus en plus perçus comme des excès outranciers en regard des normes socio-discursives de l'honnêteté. Fondée sur le sens de la mesure et de la discrétion, la morale de l'honnêteté se défie tout particulièrement de l'élan passionnel, caractéristique de la morale antérieure, et encore très prégnante, de l'héroïsme. Ainsi, sur le plan des figures du discours, elle tente de définir un usage typiquement français opposé, notamment, aux déraisonnables excès italiens ou espagnols :

[I]es François sont particulièrement ennemis de ces Figures, qui sont trop fortes. On a en France de la douceur & de la politesse, on ne peut souffrir les humeurs chaudes & violentes : On estime & l'on aime ceux qui sçavent se moderer; c'est pourquoi les Figures extraordinaires nous paroissent ridicules, si ce n'est dans de certaines occasions qui sont rares. Car il n'arrive pas souvent que la raison permette de laisser agir les mouvemens d'une passion<sup>271</sup>.

L'emphase pathétique n'a donc plus sa place dans le discours de l'honnête homme, le code discursif de l'honnêteté cherchant au contraire à endiguer de tels débordements en instaurant entre les locuteurs un rapport de civilité langagière où la raison et l'harmonie priment sur la passion et les rapports de

---

<sup>271</sup>Lamy, p. 151-152.

force<sup>272</sup>. La parole publique en est nécessairement touchée, puisqu'elle aussi «demande une grande prudence; c'est aussi, comme nous disons très-souvent, le jugement qui fait les grands Orateurs<sup>273</sup>».

Ce sont ainsi deux conceptions de l'orateur que tentent de faire coexister, tant bien que mal, les traités de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : celle de l'honnête homme qui, bien que parlant d'un peu plus haut que ses semblables, ne laisse pas de s'en rapprocher en adoptant le même code discursif, et celle de l'être d'exception, à mi-chemin entre Dieu et les hommes, dont la vertu se manifeste par la grandeur de son propos. La véhémence demeure légitime, mais ses écarts doivent être contrôlés; aux «convulsions» de l'extravagant, Bretteville oppose le seyant «petit desordre» de l'honnête homme :

[I]l'on voit dans la Chaire & dans le Barreau des gens qui font les obsédée [sic], & qui croient que pour bien prêcher & pour bien plaider, il faut contrefaire son visage, & se démonter tout le corps. Il est vray qu'un je ne sçay quel petit desordre sied bien dans de grands mouvemens, & qu'alors il a un bon effet : mais les convulsions n'en sont point : et quelque emportement que l'on ait, il faut toujours s'emporter en honnête homme<sup>274</sup>.

Outre le sens de la mesure, l'emportement honnête requiert le sens de l'à-propos. L'honnête homme sait en effet jauger la situation de

---

<sup>272</sup>Hélène Merlin, «Langue et souveraineté en France au XVII<sup>e</sup> siècle : la production autonome d'un *corps de langage*», *Annales : histoire, sciences sociales*, 49, 2 (*Littérature et histoire*), 1994, p. 390-391. Voir plus bas, section 2.3.1.

<sup>273</sup>Lamy, p. 151. Voir, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les sévères exigences de Denis Lebrun : «S'il faut établir une garde sur sa bouche & une sentinelle sur ses levres, ce doit être principalement pour les discours publics; & quand on viole la pudeur de la Parole jusqu'au point de s'en servir pour produire ses passions devant le peuple, l'on imite ceux qui ayant nourri leurs fantaisies dans le domestic [sic], les produisent devant le monde, qui les couronne du titre de folie. En effet, le monde n'a besoin ni des phantaisies [sic], ni des passions des particuliers; il ne demande que des exemples de vertu. L'on dit que le discours est une peinture des mœurs : quand on expose une peinture en public, il faut luy donner un air de modestie, le caractère de la retenuë & de la discretion, le voile de la pudeur, & non pas les couleurs & les signes extérieurs du vice, ou des passions les plus injustes» (Le Brun, *Traité de la Parole*, p. 34-35).

<sup>274</sup>Bretteville, p. 214-215.

communication pour, en temps opportun, l'infléchir à son avantage, en particulier dans la conversation galante. Il en va de même pour l'orateur face à son public : «une des plus grandes adresses de l'Orateur, est d'employer à propos ces mouvemens pathétiques & extraordinaires<sup>275</sup>». Dans les deux cas, l'analogie typique est celle de la stratégie militaire :

l'on doit [...] avoir disposé le cœur des Auditeurs [aux «mouvemens pathétiques & extraordinaires»] peu à peu par des mouvemens plus doux. Quand on l'a attiré insensiblement, on s'en rend le maître tout d'un coup. Il en est de ces tours vehemens de l'Eloquence, comme d'une attaque generale de quelque Place : on dispose tout, on avance tout doucement, on prend son temps, on surprend le cœur par son foible : & sans luy donner le temps de se reconnaître, on l'enleve<sup>276</sup>.

L'habile gestion des effets véhéments apparaît ainsi comme la clé de la séduction du public : «l'Orateur doit [...] disposer le cœur du Lecteur [sic], n'entreprenant jamais d'y exciter aucun mouvement qu'après l'y avoir préparé<sup>277</sup>».

Aussi les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle insistent-ils sur la nécessité d'alterner passages véhéments et passages plus doux, ceux-ci permettant de mieux ménager ceux-là. À cet égard, les figures sont d'une grande utilité. Elles constituent autant d'armes à dégainer en temps opportun : «[l]es paroles sont les armes spirituelles de l'ame, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader<sup>278</sup>» :

[t]outes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émeuë, font le même effet que les postures du corps; si celles-là sont propres pour se défendre des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits<sup>279</sup>.

---

<sup>275</sup>*Ibid.*, p. 211.

<sup>276</sup>*Ibid.*

<sup>277</sup>Lamy, p. 151.

<sup>278</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>279</sup>*Ibid.* Voir, dans le chapitre intitulé «Les Figures sont comme les armes de l'ame», le parallèle détaillé entre les tactiques du soldat et celles de l'orateur (*ibid.*, p. 137-141). Voir aussi Chappuzeau : «Vers le milieu de l'Action, comme sur la fin, l'Orateur peut prendre haleine avec bienséance, & recevoir [sic] tous ses sens & toutes ses forces pour exciter quelque passion. C'est icy qu'il doit mettre en usage sa Rhetorique, employer ses figures, & tirer de ce petit Arsenal tout ce qui peut servir à battre les murs de Jericho, à les saper

Bretteville est particulièrement disert sur leur usage stratégique : selon lui, «[l']Interrogation est une Figure qui consiste à faire quelques demandes, pour rendre, après, son discours plus vehement<sup>280</sup>»; il affirme par ailleurs qu'«après une Apostrophe un peu vehemente, un mouvement doux & uni fait un merveilleux effet : l'Orateur prend haleine, l'Auditeur se délaisse [sic] l'esprit, & l'on prepare insensiblement le cœur à une nouvelle attaque<sup>281</sup>». De même, pour l'exclamation, Grimarest précise :

le ton qui lui est propre doit être fort élevé, mais néanmoins proportionné à ce qui précède, & à ce qui suit [...]. Car ce seroit mettre sa voix dans le faux, que de glapir, après avoir prononcé des termes d'un ton doux & bas; ou que de le [sic] pousser si haut qu'on ne pût le soutenir sur plusieurs termes, ou expressions dont dépendroit l'Exclamation<sup>282</sup>.

Dans la prononciation des figures, le principe de variété se manifesterait donc essentiellement par un contraste mesuré entre les douces et les véhémentes<sup>283</sup>, l'efficacité de ces dernières dépendant par ailleurs aussi de leur rareté et de leur brièveté : «[u]n grand mouvement continué, fatigue autant l'Auditeur que l'Orateur<sup>284</sup>»; «[t]rop de Figures dans un discours fait à peu près le même effet que trop de lumiere dans un riche appartement : le grand éclat fait qu'on ne voit rien du tout, & que rien ne touche<sup>285</sup>». Au contraire, bien ménagées et bien conduites, les figures véhémentes assurent

---

jusqu'aux fondemens, à détruire l'empire de Satan, à terrasser le vice, & rétablir en leur place la sainte Jerusalem, l'Empire de Jesus-Christ & le regne des vertus» (Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 146-147).

<sup>280</sup>Bretteville, p. 282.

<sup>281</sup>*Ibid.*, p. 215.

<sup>282</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 101-102.

<sup>283</sup>Contraste traduit chez plusieurs théoriciens par la métaphore picturale : «Ainsi les Peintres représentent certaines choses avec des ombres & des éloignemens, afin de faire paroistre davantage celles qui doivent estre plus éminentes, & *se jeter*, par manière de dire, *hors du tableau*» (Le Faucheur, p. 179; je souligne).

<sup>284</sup>Bretteville, p. 215. Ainsi «[l']Exclamation est une figure, par laquelle l'Orateur, après avoir fortement prouvé ce qu'il a avancé, éclate tout à coup comme indigné de ce qu'on ne se rend pas à la verité connue; & élève sa voix par un mouvement qui doit d'autant moins durer, qu'il doit être plus violent; car ce qui est violent dure peu» (*ibid.*, p. 221).

<sup>285</sup>*Ibid.*, p. 303.

la revitalisation du discours, elles «réveillent», «relancent le cours du propos», «renforcent la vivacité de l'expression<sup>286</sup>».

Notons enfin qu'elles sont aisément repérables dans la version scripturale du discours. D'une part, en vertu des règles de la disposition, elles sont étroitement liées à certaines parties du discours, en particulier à la péroraison : «dans l'Epilogue [...] se doivent trouver les figures les plus hardies & les plus pathétiques, qui sont l'Exclamation, l'Interrogation, l'Apostrophe, l'Admiration, & la Prosopopée<sup>287</sup>». Un auteur consciencieux les y place, un lecteur informé les y cherche. D'autre part, l'interrogation, l'exclamation et la prosopopée sont clairement signalées à l'écrit par des marques énonciatives impossibles à ignorer. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les phrases interrogatives et exclamatives sont généralement ponctuées en conséquence, le point d'interrogation et le point d'exclamation<sup>288</sup> indiquant visuellement au lecteur le ton de voix à adopter pour rendre non seulement l'intensité de la figure, mais aussi celle de la passion qu'elle contribue à exprimer, une tristesse exclamative étant par exemple jugée plus intense qu'une tristesse simplement affirmative. De son côté, la prosopopée se manifeste typographiquement par le passage du caractère romain au caractère italique, conformément à l'usage établi pour tout discours rapporté en style direct<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup>Molinié, respectivement sur l'exclamation et l'allocution, p. 146, 44.

<sup>287</sup>Richesource, p. 178. L'apostrophe, on l'a vu plus haut, est aussi particulièrement de mise dans l'exorde *ex abrupto*.

<sup>288</sup>Aussi appelé point d'admiration (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 30).

<sup>289</sup>Et ce jusque dans les textes dramatiques de l'époque, où le texte des didascalies (indications de décor, noms des personnages, etc.) est en caractère romain, et le texte des répliques des personnages en caractère italique.

Outre les cinq privilégiées par Richesource, de nombreuses autres figures de rhétorique peuvent contribuer à l'expression vocale des passions. La majorité sont dignes d'intérêt en raison non seulement de leur importance dans les traités de rhétorique, mais aussi de leur présence récurrente dans les textes dramatiques : aposiopèse, serment, imprécation, ironie, hyperbole, etc.<sup>290</sup> À ce stade, je me contenterai d'en distinguer trois que leur visibilité lexico-syntaxique rend particulièrement faciles à repérer dans les textes : la gradation, l'antithèse et la répétition.

La gradation est une figure «qui de degré en degré ajoute à la bonté, ou à la malice d'une action<sup>291</sup>». Elle commande un renforcement progressif de la voix allant de pair avec celui des valeurs sémantiques : «[e]n la Gradation, où l'Oraison va en croissant à chaque membre de la période, il est manifeste que l'élévation de la voix croisse par les memes degrez<sup>292</sup>». L'exemple suivant fourni par Bary : «Pensez-vous qu'il se soit contenté de retenir ses gages? ha! il n'en est pas demeuré là, il l'a dépouillé, il l'a battu, & il l'a mesme mutilé?» demande ainsi «d'abord une voix hardie; [...] ensuite une voix exclamative : & enfin, selon les degrez de l'injustice, [...] une voix de plus en plus, plus [sic] forte<sup>293</sup>». Au principe de crescendo périodique, Bretteville ajoute une exigence de discrimination lexicale : «[e]n la Gradation, l'élévation de la voix doit croître par les mêmes degrés, en pesant sur le premier mot principal de chaque membre»; ainsi, dans l'exemple suivant : «Aux discours il ajoûtoit les prieres; aux prieres, les soûmissions; aux soûmissions, les

<sup>290</sup>Pour un relevé sommaire des figures selon les traités, voir les tableaux établis par Sabine Chaouche, p. 234-237 de sa thèse.

<sup>291</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 104.

<sup>292</sup>Le Faucheur, p. 156-157.

<sup>293</sup>Bary, *Méthode*, p. 68. «[L]a Gradation [...] demande d'abord une voix hardie, & pleine; & qu'elle monte ensuite de plus forte en plus forte jusqu'au dernier membre de cette figure» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 104).

promesses de l'épouser. Il faut que la voix soit ferme sur ces mots, aux discours; aux prieres, aux soumissions<sup>294</sup>». L'élévation progressive de la voix permet à l'orateur de «faire sentir la force de son Discours à l'Auditeur». On peut aussi supposer qu'elle lui permet de traduire l'échauffement progressif de la passion; ce que le P. Lamy dit de l'épanorthose (qui au sens strict n'est pas une gradation, mais le renforcement d'une affirmation négative par une affirmation positive) pourrait en effet fort bien s'appliquer à l'expression de la colère à l'aide de la figure de gradation :

[u]n homme irrité ne se contente jamais de ce qu'il a dit, & de ce qu'il a fait; l'ardeur de son mouvement le pousse toujours plus loin : ainsi les mots qu'il emploie ne lui semblant point assez dire ce qu'il souhaite, il condamne ses premières expressions, comme trop foibles, & corrige son discours, y ajoûtant des termes plus forts<sup>295</sup>.

L'antithèse repose quant à elle sur des oppositions structurelles et lexicales qui, d'après le P. Lamy, «sont les effets de cette forte impression que fait sur nous l'objet de la passion qui nous anime<sup>296</sup>». Bretteville la considère comme «une des plus nobles & des plus éclatantes Figures du Discours<sup>297</sup>», à la limite toutefois de l'affectation : «[c]omme cette Figure a quelque chose d'un peu brillant, il faut en user rarement dans la Chaire : mais elle est fort agreable dans le Barreau<sup>298</sup>». Tous les auteurs en soulignent la vigueur aussi bien sémantique que vocale : «[l]'Antithese qui renferme des oppositions violentes, doit estre en ces oppositions prononcée fermement, parce que c'est en cela seulement qu'elle est considerable<sup>299</sup>»; «[l]'Antithèse, qui renferme des opositions violentes, doit être prononcée par

---

<sup>294</sup>Bretteville, p. 477.

<sup>295</sup>Lamy, p. 117.

<sup>296</sup>*ibid.*, p. 124.

<sup>297</sup>Bretteville, p. 206.

<sup>298</sup>*ibid.*, p. 208.

<sup>299</sup>Bary, *Méthode*, p. 59.



une voix ferme, pour faire sentir davantage ces oppositions<sup>300</sup>». Cependant, tandis que Bary recommande simplement de «faire fort sur les mots<sup>301</sup>», indépendamment des passions qu'ils expriment, Grimarest demande au contraire de bien rendre la charge pathétique des oppositions «en observant toujours le ton propre au sentiment qu'elles renferment<sup>302</sup>». La prononciation d'ensemble de l'antithèse s'apparente à celle de la subjection : d'après Le Faucheur, «il faut distinguer les contraires, prononçant le premier avec un certain ton, & le second avec un autre, & celui-cy doit estre plus haut que l'autre<sup>303</sup>»; quant à Grimarest, s'il préconise comme Le Faucheur une prononciation contrastée, il propose cependant deux options, en fonction de la passion à privilégier : «il faut détacher les oppositions en prononçant la première d'un ton plus fort, ou plus foible que l'autre, selon le sentiment que l'on veut le plus faire valoir<sup>304</sup>». Enfin, bien que l'antithèse se limite souvent à une expression ou un groupe de mots, elle peut aussi s'étaler sur plusieurs phrases, en particulier sous la forme d'un «anticlimax» découlant de la succession immédiate de deux mouvements de gradation opposés, cas de figure que Molinié illustre par un discours d'Agamemnon dans *l'Iphigénie* de Racine<sup>305</sup>; les règles de prononciation de la gradation sont alors subordonnées à celles de la figure englobante, l'antithèse<sup>306</sup>.

<sup>300</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 99-100.

<sup>301</sup>Bary, *Méthode*, p. 60. Même principe chez Bretteville, qui demande «que l'on fasse fort sur les Opposés» (Bretteville, p. 473).

<sup>302</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 100.

<sup>303</sup>Le Faucheur, p. 159-160.

<sup>304</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 100.

<sup>305</sup>Acte I, scène 1, cité par Molinié, p. 54-55.

<sup>306</sup>D'autant mieux que, dans l'exemple racinien, l'antithèse est clairement articulée, au terme de la première gradation, par la conjonction restrictive «mais», stratégie vocale visant à éveiller l'attention et créer le *suspense*; la conjonction doit être suivie d'une pause, après quoi seulement peut s'amorcer le mouvement de gradation inverse : «celui qui recite avec art, prononce la conjonction avant que de faire sa pause, pour tenir celui qui écoute plus attentif» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 34).

Quant à la figure de répétition, elle apparaît particulièrement liée au pathos : «[l]a passion occupe l'esprit de ceux dont elle s'est renduë maîtresse. Elle imprime fortement les choses qui l'ont fait naître dans l'ame; ainsi il ne faut pas s'étonner qu'en étant plein, on reparle souvent de ces choses<sup>307</sup>». Aussi la répétition s'avère-t-elle «une figure fort ordinaire dans le discours de ceux qui parlent avec chaleur, & qui desirent avec passion qu'on conçoive [sic] les choses qu'ils veulent faire concevoir<sup>308</sup>». La métaphore belliqueuse s'y applique remarquablement bien :

[q]uand on est aux prises avec son ennemi, on ne se contente pas de lui faire une seule blessure, on lui porte plusieurs coups, & de crainte qu'un seul ne fasse pas l'effet qu'on attend, on lui en donne plusieurs. Aussi en parlant, si l'on craint que les premières paroles n'ayent pas été entendues, on les repete, ou bien on dit les mêmes choses en différentes manières<sup>309</sup>,

ainsi «[l]a Repetition est une Figure par laquelle on repete plusieurs fois le même mot & le même tour, pour luy donner plus de force, & pour frapper plus vivement les esprits<sup>310</sup>». Son impact émotif explique la fortune du procédé : «[c]ette figure est fort en usage, elle denombre, elle recrée, elle attache, & elle émeût, elle convient au genre demonstratif, & au genre judiciaire<sup>311</sup>».

Techniquement, la répétition comporte de nombreuses variétés : l'anaphore et tous ses dérivés (épanaphore, épiphore, anadiplose, épanadiplose), l'épizeux, l'antanaclase, le polyptote, la paronomase, etc. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ces variétés connaissent des définitions très diverses et souvent interchangeables, celle de l'épizeux apparaissant comme la plus largement

---

<sup>307</sup>Lamy, p. 120.

<sup>308</sup>*Ibid.*, p. 119-120.

<sup>309</sup>*Ibid.*, p. 120. Métaphore séculaire : «Comme si un trait frappait à plusieurs reprises le même endroit du corps» (*Rhétorique à Hérénius*, citée par Reboul, p. 122).

<sup>310</sup>Bretteville, p. 255.

<sup>311</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 298.

polysémique, souvent synonyme de la notion globale de répétition<sup>312</sup>. De façon générale, tous les types de répétition sont marqués par un renforcement vocal : «les mots repétés doivent être prononcés avec plus de force que les autres, soit que la repetition se fasse au commencement, au milieu, ou à la fin<sup>313</sup>». Mais dans le détail, certains auteurs multiplient les divisions et sous-divisions avec une minutie toute technique, Le Faucheur précisant par exemple que dans l'anadiplose le mot répété doit être prononcé «la seconde fois plus haut & plus ferme que la première<sup>314</sup>», tandis que dans l'anaphore et l'épizeuxie il doit être prononcé «toûjours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres<sup>315</sup>».

À ces technicalités de rhéteur, d'autres opposent la seule logique de la passion, tel Grimarest qui, de toutes les figures de répétition, ne considère que l'épizeuxie précisément parce qu'elle s'utilise dans des phrases «dépendantes du même sentiment» : elle «consiste à répéter un même terme au commencement, ou à la fin de plusieurs phrases, dépendantes du même sentiment; & ce mot doit être prononcé plus fortement que les autres<sup>316</sup>». L'intensité de la voix apparaît en outre modulable en fonction de la teneur du propos, comme dans l'exemple suivant commenté par Bary :

Quoy que vous aimiez Artabaze, vous pestez souvent sans y penser contre sa barbarie : vous ne paraissez jamais plus transporté que quand l'on vous remet comme devant les yeux les desordres de la campagne; & cependant c'est Artabaze qui a fait brûler les bleds, qui a fait empoisonner les fontaines : Vous ne pouvez vous

---

<sup>312</sup>Au sens strict, le terme d'épizeuxie (ou conduplication) désigne le redoublement contigu d'un mot ou d'un groupe de mots. Au XVII<sup>e</sup> siècle, cependant, il peut aussi s'appliquer à l'anaphore ou à l'épiphore, comme en témoignent les définitions suivantes : «en l'Epizeuxis, [...] un mesme mot est reïtééré plusieurs fois de suite à la fin des périodes» (Le Faucheur, p. 163), «[l]'Epizeuxis consiste à repeter le mesme mot à la fin de plusieurs phrases» (Bary, *Méthode*, p. 65), «[l]'Epizeuxis est une figure qui consiste à répéter un même terme au commencement, ou à la fin de plusieurs phrases» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 104).

<sup>313</sup>Bretteville, p. 477-478.

<sup>314</sup>Le Faucheur, p. 162.

<sup>315</sup>*Ibid.*, p. 163.

<sup>316</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 104.

représenter sans horreur, le sang qui a été répandu dans la Ville; & cependant c'est Artabaze qui a tout exposé au fer & au feu<sup>317</sup>;

[I]e (vous) doit être prononcé d'une voix un peu élevée, parce qu'il exprime des choses assez étonnantes; mais le (cependant) doit être prononcé d'une voix fort haute, parce que c'est un démenty couvert, & que le démenty veut un ton comme éclatant<sup>318</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les figures apparaissent donc comme le médium privilégié de l'expression oratoire des passions. En permettant de «découvrir l'objet de la passion qu'on desire inspirer<sup>319</sup>», elles donnent au discours une force persuasive incomparable, dont témoigne ce long développement du P. Lamy :

Si on parle contre un scelerat qui mérite la haine de tous les Juges, on ne doit point épargner les paroles, ni éviter les répétitions, & les synonymes pour frapper vivement leur esprit de l'image de ses crimes. Les Antithèses sont nécessaires pour faire concevoir l'énormité de sa vie par l'opposition de l'innocence de ceux qu'il aura persécutés. On peut le comparer aux scelerats qui ont vécu avant lui & faire voir que sa cruauté est plus grande que celle des tigres & des lions. C'est dans la description de cette cruauté, & des autres mauvaises qualités de ce scelerat que triomphe l'éloquence. Ce sont particulièrement les Hypotyposes, ou vives descriptions qui produisent l'effet que l'on attend de son discours, qui font élever dans l'âme les flots de la passion dont on se sert pour faire aller les Juges où l'on veut les mener. Les exclamations fréquentes témoignent la douleur que cause la vue de tant de crimes si énormes, & font ressentir aux autres les mêmes sentiments de douleur & d'aversion. Par les Apostrophes, par les Prosopopées, on fait qu'il semble que toute la nature demande avec nous la condamnation de ce criminel<sup>320</sup>.

Cependant, on l'a vu, l'usage oratoire des passions nécessite de la prudence. Les figures qui permettent de les exprimer en demandent au moins autant, si ce n'est plus, à cause de leur trait définitoire commun : l'outrance. En tant qu'«images» des «mouvements extraordinaires de l'âme<sup>321</sup>», les figures sont nécessairement, elles aussi, extraordinaires : «tours d'expressions & de pensées, dont on ne se sert pas

---

<sup>317</sup>Bary, *Méthode*, p. 66-67.

<sup>318</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>319</sup>Lamy, p. 145.

<sup>320</sup>*Ibid.*, p. 145-146.

<sup>321</sup>Bretteville, p. 303.

communément<sup>322</sup>», «manieres de parler éloignées de celles qui sont naturelles & ordinaires<sup>323</sup>». En vertu du lien analogique entre pensée, parole et voix, elles exigent, non moins nécessairement, une prononciation extraordinaire : «elles doivent aussi être prononcées d'une maniere differente, pour conserver ce qu'elles ont de sublime, de vehement, & d'agreable<sup>324</sup>».

Il arrive enfin que l'effet persuasif des figures pathétiques se double d'un effet harmonique caractéristique des figures dites de divertissement, «car il se peut faire que les conditions de ces dernieres figures dont on orne le discours pour le divertissement, se trouvent par hazard dans ces figures qu'on emploie pour le combat<sup>325</sup>». De là à rechercher sciemment de telles harmonies, il n'y a qu'un pas. C'est en particulier le danger de la répétition, qui peut aisément verser dans le sensualisme :

[n]ous avons dit que la repetition d'un même mot, d'une même lettre, d'un même son, étoit desagreable : mais aussi nous avons remarqué que lorsque cette repetition se fait avec art, elle ne choque point. En effet les sons les plus desagreables, plaisent lorsque l'on les entend par de certains intervalles mesurez. [...] La repetition d'une lettre, d'une même terminaison, d'un même mot, par des temps mesurez, & par des intervalles égaux, doit donc estre agreable<sup>326</sup>.

L'agrément auditif procède alors d'un véritable travail de composition : «[e]n repetant les mêmes paroles, on les peut disposer avec tant d'art que se répondant les unes aux autres, elles fassent une cadence agreable aux oreilles<sup>327</sup>». C'est ainsi que, pour le P. Bouhours, les «répétitions élégantes»

---

<sup>322</sup>*Ibid.*

<sup>323</sup>Lamy, p. 110.

<sup>324</sup>Bretteville, p. 472. À l'opposé, on dénombre des figures qui «n'ont point d'accent déterminé, parce qu'elles n'en doivent point avoir, n'étant susceptibles d'aucune passion», à savoir les tropes, ou figures de sens, telles la métaphore, la métonymie, la synecdoque, qui ne demandent qu'une prononciation «ordinaire» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 96).

<sup>325</sup>Lamy, p. 203.

<sup>326</sup>*Ibid.*

<sup>327</sup>*Ibid.*, p. 121.

ne contribuent pas uniquement «à l'ornement», mais aussi «à la politesse» du discours<sup>328</sup>; le souci de la cadence agréable serait une marque discursive de l'honnêteté.

Le P. Lamy réserve cependant de tels «jeu[x] de paroles» aux «petits esprits» : «[i]l n'y a rien de si facile que de figurer un discours en cette maniere; c'est pourquoi ceux qui ne sont pas capables d'une véritable éloquence s'attachent à ces Figures : ils les aiment parce qu'ils les remarquent & qu'ils les imitent facilement»; «ce foible artifice est assez proportionné à leur force, & conforme à leur génie<sup>329</sup>». Là encore, la répétition est particulièrement visée :

[c]ette Figure demande d'autant plus d'étude [sic], qu'elle est moins difficile; n'y ayant point d'Ecolier qui ne puisse aisement repeter plusieurs fois le même mot; c'est pourquoy la repetition doit être courte, & toujours de quelque chose de grand & de sententieux<sup>330</sup>.

Autrement, elle demeure une condamnable facilité d'écriture :

il est évident que ces Figures ne meritent par elles-mêmes qu'une mediocre estime [...], & nos excellents Auteurs les évitent avec plus de soin que quelques Ecrivains ne les recherchent. A peine les souffrent-ils lorsqu'elles se presentent elles-mêmes, & qu'elles se placent sans qu'ils s'en apperçoivent<sup>331</sup>.

Car les «jeux de paroles» sont la marque de la parade, de la feinte, en un mot, du théâtre :

[c]es Figures [...] sont au regard des Figures fortes & persuasives, ce que sont les postures que l'on fait dans un ballet, au regard de celles qui se font dans un combat. [...] Aussi on appelle ces Figures mesurées qui ont une cadence agreable aux oreilles, des Figures de Theatre, *Theatrales Figuræ*. Ce sont des armes pour la montre, qui ne sont pas d'assez bonne trempe pour le combat<sup>332</sup>,

---

<sup>328</sup>Dominique Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1676 [1675], p. 257.

<sup>329</sup>Pour l'ensemble de ces citations, Lamy, p. 208.

<sup>330</sup>Bretteville, p. 258-259.

<sup>331</sup>Lamy, p. 208.

<sup>332</sup>*Ibid.*, p. 149.

et qui dénotent, non pas les véritables orateurs, mais les «déclamateurs», dont «[le] dessein n'est pas de persuader, mais seulement de paroître éloquens<sup>333</sup>». Fondée sur la pitoyable fiction d'un paraître dénué d'être, cette éloquence creuse, «marque [...] de legereté & d'extravagance<sup>334</sup>», évoque immanquablement la folie; pire, à force d'y ressembler, risque de directement y mener :

ces mauvais Orateurs [...] sont semblables à un insensé, qui dans un combat ne se soucieroit pas de frapper son adversaire, & d'en être frappé, pourvû qu'il attirât sur lui les yeux de ses spectateurs, qu'il combatît avec grace, avec un air galand & agreable<sup>335</sup>;

semblables à un phrenetique, qui se sert de son épée pour combattre un ennemi phantastique, que son imagination troublée lui fait voir en l'air[,] [c]es Declamateurs entrent dans des Enthousiasmes, qui leur font perdre l'usage de la raison, & leur font voir les choses tout d'une autre maniere qu'elles ne sont pas [sic]<sup>336</sup>.

Le lien entre fiction et folie, déjà tangible dans la description des figures de l'apostrophe et de la prosopopée, est ici renforcé par le sensualisme d'une harmonie proprement insignifiante. Limitées à l'extériorisation et à l'excitation de passions imaginaires, les figures théâtrales peuvent bien convenir à la scène, mais certes pas à la dignité de la chaire et du barreau.

Et pourtant, prédicateurs et avocats ne s'en privent guère. Dans une culture d'oralité, répétitions, gradations et antithèses mesurées sont en effet des procédés discursifs incontournables. Comme le note Paul Zumthor,

au niveau profond où se constituent les propriétés de la parole vive (par opposition à l'écriture), c'est toute narration qui spontanément est répétitive : faite de reprises d'une donnée qu'elle amplifie en l'interprétant, de telle façon que l'élément du récit se ramène, pour une part, à cette glose même<sup>337</sup>.

---

<sup>333</sup>*Ibid.*, p. 147.

<sup>334</sup>*Ibid.*

<sup>335</sup>*Ibid.*, p. 148.

<sup>336</sup>*Ibid.*, p. 147-148.

<sup>337</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 141.

Le processus d'amplification peut se traduire par diverses formes de répétition :

[l]a répétition se soumet à la régularité du parallélisme, opposant les membres deux à deux; ou bien elle s'affranchit de cette règle numérale. [...] Elle reprend identiquement son thème, ou opère une variation partielle; elle se construit en consécution rigoureuse ou selon diverses modalités d'alternance<sup>338</sup>.

On retrouve là des modes d'occurrence typiques non seulement de la figure de répétition, mais aussi des figures d'antithèse et de gradation dans l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle. Mieux, on peut rapprocher les propos de Zumthor de ce que le rhétoricien Bary dit, précisément, de la figure d'amplification :

[j]e ne donne point d'exemple de l'amplification, parce qu'elle souffre l'amas des définitions, la multitude des dépendances, la rencontre des contraires, les gradations, les derivez, les distributions, les Prosopopées, les Hypotiposes, & qu'il faudroit faire une espece de livre, pour donner l'usage de cette figure<sup>339</sup>.

De fait, répétitions et parallélismes s'avèrent des traits définitoires constants de la poésie orale<sup>340</sup> : formules, litanie, tuilage, échos régularisés, refrain<sup>341</sup> sont autant de modes de composition orale relevant du principe de récurrence. Loin d'être purement ornementaux, les effets mélodiques et rythmiques résultant de ces procédés ont une importante fonction cognitive, en ce qu'ils permettent à l'auditeur de repérer dans le discours des réseaux de signification par association (équivalences ou contrastes) : les récurrences «tissent dans le discours des fils associatifs qui, multipliés, entrecroisés, y engendrent un autre discours, opérant avec les éléments du premier comme fait le rêve avec des fragments d'expérience éveillée<sup>342</sup>»; «dans l'espace qu'engendre le son, l'image sensoriellement éprouvée s'objective; du rythme

---

<sup>338</sup>*Ibid.*, p. 142.

<sup>339</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 364.

<sup>340</sup>Zumthor, p. 141.

<sup>341</sup>*Ibid.*, p. 142-143.

<sup>342</sup>*Ibid.*, p. 142.



naît et se légitime un savoir<sup>343</sup>». C'est ainsi que, «[s]ous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur<sup>344</sup>». On comprend mieux dès lors la prégnance des «figures théâtrales» dans la pratique oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle, malgré les réserves qu'elles suscitent chez les théoriciens : elles constituent la substance même de la communication orale qui, rappelons-le, demeure la finalité essentielle, pour quelque temps encore, de tout type de discours<sup>345</sup>. Que ce soit dans leur usage pathétique ou dans leur usage apparemment esthétique, les figures sont donc, ultimement, au service d'une visée sémantique. Dans ses éclats, ses nuances, ses retours, le son fait sens<sup>346</sup>.

À ce titre, le cas le plus emblématique semble celui des figures de mots, «jeu de paroles» qui, comme le dit Bretteville, «peut être agreable & utile, si l'on sçait s'en servir à propos<sup>347</sup>». Au sens strict, les figures de mots se caractérisent exclusivement par leur sonorité; plus précisément, elles jouent sur la matière sonore du langage de façon à établir un rapport d'harmonie imitative entre signifiant et signifié ou, pour reprendre la terminologie de l'époque, entre le «mot» et la «chose» qu'il désigne. Ce nominalisme

---

<sup>343</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>344</sup>*Ibid.*

<sup>345</sup>Pour une mise en perspective diachronique, voir Michel Le Guern qui, de Vaugelas à Lamy, souligne les ambivalences des théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle à l'égard de la répétition, et relève entre autres chez le P. Bouhours ce trait capital : «toutes les répétitions élégantes ou répétitions figurées citées par Bouhours ont en commun d'induire un rythme nettement marqué : tel semble bien être le véritable critère» (Michel Le Guern, «La Répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 152 (*Stylistique du XVII<sup>e</sup> siècle*), juillet-septembre 1986, p. 273).

<sup>346</sup>Et même, à plusieurs égards, il *construit* le sens, antithèse, gradation et répétition étant précisément des figures dites «de construction» : construction syntaxique bien sûr, mais aussi, comme nous venons de le voir, construction sémantique, au gré des «fils associatifs» qu'elles tissent dans le discours.

<sup>347</sup>Bretteville, p. 206.

phonétique s'appuie sur l'idée de l'adéquation «naturelle» de certains mots à certaines choses :

il est hors de doute que dans toutes les langues, il y a des mots dont le son est significatif, & que la beauté d'un nom consiste dans le rapport qu'il a avec la chose qu'il signifie, soit par la cadence qui lui convient, [...] ou parce qu'il est dérivé d'un autre nom qui signifie une chose semblable<sup>348</sup>,

par exemple,

[i]l n'y a pas de termes plus propres que ceux dont nous marquons le cri des animaux, parce qu'ils expriment ce cri; ainsi c'est la nature qui a fait trouver [...] *le mugissement* des Taureaux, *le hennissement* des Chevaux, comme nous disons aussi, *aboyer*, *béeler*<sup>349</sup>.

Le principe s'adapte aisément au mandat imitatif de l'art oratoire. Puisqu'«un son excite naturellement l'idée de la chose qui peut produire un son semblable<sup>350</sup>», «[c]elui qui veut lier son discours par des nombres conformes au sens, n'a qu'à consulter ses oreilles, & apprendre d'elles quel est le son de toutes les lettres, des voyelles, des consonnes, des syllabes, & à quelle chose ce son peut convenir<sup>351</sup>» : le *f* pour le vent, le *s* pour un courant d'eau ou de sang, le *l* pour les choses douces, le *m* ou le *o* pour les choses obscures<sup>352</sup>. Bien ménagés, de tels jeux harmoniques sont évidemment source d'agrément mais aussi, bien davantage, source de signification : la prononciation du mot «contribuë à faire connoître ce qu'il signifie<sup>353</sup>». La légitimité des figures de mots découle ainsi non pas tant de leur qualité esthétique que de leur valeur sémantique : «Cicéron & Quintilien donnent de grandes louanges à ceux qui accordent les nombres avec le sens. Les

---

<sup>348</sup>Lamy, p. 235.

<sup>349</sup>*Ibid.*, p. 237; souligné par l'auteur.

<sup>350</sup>*Ibid.*, p. 236.

<sup>351</sup>*Ibid.*

<sup>352</sup>*Ibid.*

<sup>353</sup>*Ibid.*, p. 237.

Historiens, les Poètes, & les Orateurs ont recherché avec soin cette beauté<sup>354</sup>».

Si tel ou tel mot prononcé individuellement possède d'emblée une certaine puissance évocatrice, celle-ci ne se déploie cependant pleinement que dans le cadre de la période oratoire. À ce niveau, l'usage des figures de mots commande un travail de composition préalable à la prononciation du discours en public. Par «la nature du ton de chaque lettre, il est facile de juger à quoy elle peut être propre; & par consequent on peut connoître entre plusieurs mots qu'on a pour s'exprimer qui sont ceux dont le son est plus propre pour le dessein qu'on a<sup>355</sup>» et donc, pour une adéquation maximale de l'expression et du contenu, «prendre les signes qui sont les plus convenables<sup>356</sup>» et les disposer en conséquence.

Ainsi,

[e]ntre les voyelles, les unes ont un son clair, & élevé; les autres ont un son obscur & foible. On peut faire entrer dans la composition de son discours celles qui sont propres au dessein que l'on a pris de faire une cadence plus foible ou plus forte, plus élevée ou plus basse<sup>357</sup>.

Ce choix est dicté par le sujet du discours :

[p]uis que les voyelles regnent absolument dans la prononciation, il est de la prudence du Predicateur non seulement de les faire éclater dans les rencontres & principalement celles qui ont le plus d'éclat, comme sont l'a et l'o, mais encore de choisir les paroles qui en sont ou plus ou moins chargées afin de rendre l'Eloquence ou soumise ou bruiante selon la nature des sujets<sup>358</sup>.

Ainsi, «[p]our décrire de grandes choses il faut emploïer de grands mots dont le son soit éclatant, & qui remplissent la bouche<sup>359</sup>»; à l'inverse, «[[l]a

---

<sup>354</sup>*Ibid.*, p. 240-241.

<sup>355</sup>*Ibid.*, p. 237.

<sup>356</sup>*Ibid.*

<sup>357</sup>*Ibid.*

<sup>358</sup>Richesource, p. 179-180.

<sup>359</sup>Lamy, p. 239.

cadence du discours bas doit être negligée, & languissante, pour ce sujet il est à propos que tous les termes dont on se sert ayent un son foible<sup>360</sup>».

De même, en suivant ce principe,

il est facile de rendre la cadence du discours douce ou rude. Pour la rendre douce, il faut éviter le concours des voyelles [sic] qui cause des vuides dans le discours, & empêche qu'il ne soit uni & égal. Ce concours de voyelles, & celui de plusieurs consonnes, particulièrement de celles qui sont aspirées, ou qui ne s'accordent point, rendent le discours raboteux. Un discours rude convient aux choses rudes & desagrees<sup>361</sup>,

tandis qu'«[i] est certain qu'en parlant d'une chose douce on est porté à en parler avec un ton doux; les mots qui sont donc composés de lettres d'une prononciation douce & facile tiennent lieu sur le papier de ce ton avec lequel on auroit parlé<sup>362</sup>». Le procédé est particulièrement efficace dans les passages pathétiques, où le sémantisme des figures de mots se surimpose à celui des figures d'amplification pour ajouter à l'impact de l'expression vocale de la passion, le P. Lamy allant jusqu'à affirmer que sur ce plan, «la cadence des paroles fait souvent plus que les paroles mêmes<sup>363</sup>» : une «cadence précipitée & élevée<sup>364</sup>» exprime la furie suicidaire de Didon, le «nombre languissant» d'une harangue de Sinon imprime «la compassion dans l'esprit des Troyens<sup>365</sup>».

---

<sup>360</sup>*Ibid.*

<sup>361</sup>*Ibid.*

<sup>362</sup>*Ibid.*, p. 237. À cet égard, la norme de l'usage le dispute parfois à celle de l'art oratoire, la douceur de l'élocution étant considérée comme une qualité typiquement française; aussi Bary préconise-t-il l'«arrondissement» des mots «dans toutes sortes de périodes, parce que la rudesse des mots, & la mauvaise rencontre des lettres, retardent la prononciation, & offensent l'oreille» (Bary, *La Rhétorique française*, p. 262). Sur la douceur de la prononciation française, voir plus bas, section 2.3.1.

<sup>363</sup>Lamy, p. 234.

<sup>364</sup>*Ibid.*

<sup>365</sup>*Ibid.* Dans le chapitre précédent, intitulé «Il y a une sympathie merveilleuse entre notre ame, & les nombres», le P. Lamy s'appuie entre autres sur «Longin, cet excellent critique, [qui] dit que ces nombres sont des instruments merveilleusement propres à remüer & faire agir les passions», et fournit plus bas une explication scientifique du phénomène : «On conçoit facilement que si l'impression d'un tel son dans les organes de l'ouïe, est suivi d'un mouvement dans les esprits animaux semblable à celui qu'ils ont dans la colere, si par exemple ce son les agite violemment & avec inégalité, qu'il pourra exciter la colere, &

Enfin, comme celui des figures pathétiques, l'usage des figures de mots demande une gestion adéquate, faite de contrastes mesurés qui assurent à la fois la variété et l'égalité de la prononciation. Ce travail est entièrement du ressort de l'élocution :

[I]l'on peut facilement arranger son discours de telle maniere, que la prononciation n'en soit ni trop violente, ni trop foible, qu'elle soit modérée, & distincte [...]. L'on a fait voir avec quel soin il faut éviter la rencontre des consonnes rudes, comme il faut remplir les vuides qui se rencontrent entre les mots où le cours de la prononciation seroit arrêté : Avec quelle prudence on doit moderer la rudesse de certaines syllabes par la douceur de celles qui sont plus douces; en un mot, comment l'on peut égaler la prononciation, & soutenir le son des lettres foibles, en les faisant accompagner de lettres plus fortes<sup>366</sup>;

«faire que la prononciation des mots qui précédent dispose la voix pour prononcer les suivans, & que dans ceux-là la voix se rabaisse par degrez<sup>367</sup>». Fondée sur des considérations plus esthétiques que sémantiques, l'alternance des sonorités donne ainsi au discours le juste «tempérament<sup>368</sup>» qui lui permettra de plaire à l'auditeur.

Selon les voyelles et les consonnes qui les composent, l'orateur est donc incité à privilégier certains mots qu'il inscrira dans son discours à l'endroit et dans l'ordre où le sujet, la passion et l'agrément le demandent. Bien sûr, la sélection et l'organisation lexicale sont des exigences générales de la troisième partie de la rhétorique : elles concernent donc toutes les figures, et non uniquement les figures de mots. En raison de leur caractère intrinsèquement sonore, ces dernières révèlent cependant plus clairement que les autres une des raisons d'être du travail de l'élocution : l'oralité fondamentale du discours. Ce n'est certes pas la seule — les exigences de

---

l'entretenir : au contraire qu'il sera languissant & mélancolique, si l'émotion qu'il cause dans les esprits animaux est foible & languissante, telle qu'est celle qui accompagne la mélancolie» (Lamy, p. 230-231, 232).

<sup>366</sup>*Ibid.*, p. 193.

<sup>367</sup>*Ibid.*, p. 185.

<sup>368</sup>*Ibid.*, p. 192.

clarté, de bienséance, de hiérarchie des styles y président aussi —, mais c'est, peut-être, la principale, à laquelle on pourrait ramener toutes les autres : tant et aussi longtemps que le discours est conçu et reçu dans un contexte de communication orale, niveau de style, bienséance et clarté demeureront en effet inséparables de la réalité sonore des mots, c'est-à-dire : définis, perçus et connotés à travers elle.

La dimension orale de l'élocution est particulièrement sensible dans la structure rythmique de la période oratoire. La rhétorique traditionnelle distingue trois types de cadence périodique : la cadence majeure, considérée comme la norme, demande une protase plus courte que l'apodose, tandis que la cadence mineure fait entendre le rapport inverse. La prose cadencée, où la période est formée de membres presque égaux, engendre quant à elle une cadence dite neutre dont l'artifice est considéré, au XVII<sup>e</sup> siècle, comme la marque de l'asianisme. Chacune de ces options a évidemment une incidence sur le choix et l'agencement des mots, qui devront être répartis adéquatement dans la période en fonction de leur masse sonore. En outre, l'acmé, point d'articulation entre protase et apodose, induit théoriquement un intervalle rythmique suivi d'un changement mélodique signalant ou préparant la chute de la période (la clausule, dans la rhétorique ancienne)<sup>369</sup>. Enfin, la ponctuation de la période indique la hiérarchie des pauses à y ménager, allant de la plus longue, le point, à la plus petite, la virgule, en passant par la ponctuation moyenne du deux-points et du point-virgule, certains de ces signes ayant aussi valeur mélodique : ainsi du deux-points qui, dans la tradition oratoire, marque l'endroit de l'acmé.

---

<sup>369</sup>Molinié, p. 35.

Rappelons que, dans la rhétorique ancienne, le terme de *circuitus*, désignant à la fois la période cicéronienne et la révolution des astres, traduisait «la consonance de la prose oratoire avec l'ordre profond de la nature<sup>370</sup>». La rondeur de la période permettait de concilier plaisir sensible et élévation spirituelle : «la perception de cette note juste par l'auditoire, savants et ignorants, aid[ait] puissamment l'orateur à calmer les passions, rétablir la concorde, et introduire un peu de l'harmonie cosmique dans les débats de la Cité<sup>371</sup>». À défaut de toujours en respecter l'esprit, l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle reprend la lettre de l'idéal antique. La notion de circuit y perdure dans l'architecture sémantique de la période, qui «n'est autre chose qu'une disposition de mots qui exprime un sens parfait<sup>372</sup>» : les membres de la période constituent autant de sens particuliers, tandis que «[l]es périodes entourent, & renferment tous les sens qui sont les membres du corps de la sentence qu'elles comprennent<sup>373</sup>». La rondeur du sens appelle celle du son : «[o]n peut dire que la voix roule en prononçant une période, qu'elle fait comme un cercle qui renferme tout le sens de la période : ainsi les oreilles sentent facilement la distinction, & l'union de ses membres<sup>374</sup>». L'adéquation du son et du sens constitue ainsi la principale finalité du travail de composition périodique sur les plans, notamment, de la longueur et du rythme.

La longueur de la période détermine au moins trois paramètres de prononciation : la gestion du souffle, l'intensité de la voix et la vitesse du débit. La «petite» période comporte de deux à trois membres et la «grande»,

---

<sup>370</sup>Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 51.

<sup>371</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>372</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 260.

<sup>373</sup>Lamy, p. 198.

<sup>374</sup>*Ibid.*, p. 200.

cinq ou six, tandis que la «médiocre», ou «quartée», «la plus juste de toutes», en comporte quatre<sup>375</sup>. Selon le P. Lamy, cette dernière constitue la limite maximale autorisée :

[I]es Maîtres de l'art ne veulent pas qu'on fasse entrer dans une période plus de quatre membres, parce qu'étant trop longue, la prononciation en seroit forcée; par conséquent elle déplairoit aux oreilles, puisqu'un discours qui incommode celui qui parle, ne peut être agreable à celui qui l'écoute<sup>376</sup>.

À cet égard, unité sémantique et unité pneumatique semblent aller de pair : «[I]a Période est une sorte d'Elocution achevée & parfaite pour le sens, qui a des parties liées les unes avec les autres, & qui est ordinairement facile à prononcer tout d'une haleine<sup>377</sup>». Prononcer la période d'un seul souffle équivaut en quelque sorte à faire entendre l'unicité du sens, en un parfait processus analogique. Ainsi, les périodes dont chaque partie est constituée d'une seule proposition «non seulement se peuvent prononcer d'une haleine, mais à peine se peuvent prononcer autrement<sup>378</sup>»; «d'autres qui sont plus longues [...] se peuvent prononcer tout d'une haleine, si on l'a naturellement bonne<sup>379</sup>», sinon, on doit s'exercer à la développer — on comprend aisément pourquoi en arrivant au terme de cette citation de Malherbe donnée en exemple par Le Faucheur :

Reconnaissez le monde pour un lieu où jusques à ce que vous ayez tout perdu, vous perdrez tous les jours quelque chose; & de ces méditations faites un préjugé à vostre belle ame, qu'ayant eu son origine du Ciel, elle est de celles qui auront quelque jour la grace d'y retourner<sup>380</sup>!...

L'impact du discours en dépend, «la Période ainsi prononcée ayant beaucoup plus de beauté & de force, que si elle l'estoit à plusieurs

<sup>375</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 260. «Les périodes de quatre membres [...] sont les plus belles & les plus éloquantes» (Bretteville, p. 307-308).

<sup>376</sup>Lamy, p. 200.

<sup>377</sup>Bretteville, p. 304-305.

<sup>378</sup>Le Faucheur, p. 166.

<sup>379</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>380</sup>*Ibid.*, p. 166-167.



reprises<sup>381</sup>». Seules les très longues périodes justifient une ou deux respirations :

De celles-là, il faut prononcer la première partie [la protase] sans reprendre haleine, mais si vous ne pouvez prononcer la seconde [l'apodose] de même, vous devez plutôt faire encore une pause que de violenter votre voix, & de vous mettre tout à fait hors d'haleine, ce qui auroit fort mauvaise grace<sup>382</sup>.

Dans ce cas, la prise de souffle se fait de façon réglée, «aux endroits convenables; c'est-à-dire, à la fin des Membres<sup>383</sup>». Celle-ci est indiquée par la ponctuation : tout comme l'usage du deux points marque le passage de la protase à l'apodose, la place des virgules permet de distinguer dans l'une et l'autre les membres qui les composent. La ponctuation sert donc de garde-fou à la respiration : «vous devez prendre garde à vous arrêter en des endroits commodes & convenables, c'est à dire après deux points, ou pour le moins après une virgule. Car de le faire ailleurs, ce seroit une chose extrêmement desagréable<sup>384</sup>» en raison, notamment, des non-sens ou contre-sens qui ne manqueraient pas d'en découler. L'unité du propos en dépend : «[c]ette union est très-sensible, car la voix ne se repose à la fin de chaque membre, que pour continuer plus loin sa course : elle ne s'arrête entièrement qu'à la fin de toute la sentence<sup>385</sup>».

À l'oral, la cohérence sémantique du discours relève donc en grande partie du respect de la ponctuation,

---

<sup>381</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>382</sup>*Ibid.*, p. 169. Là encore, on se demande bien comment on peut venir à bout de la longue période de saint Bernard citée par Le Faucheur en ne reprenant qu'une ou deux fois haleine...

<sup>383</sup>Bretteville, p. 480'.

<sup>384</sup>Le Faucheur, p. 169. «Un habile Lecteur doit ménager son haleine, de manière qu'il en ait toujours de reste, pour la reprendre aux endroits où il peut le faire, suivant les règles de la Ponctuation : & lorsqu'on trouve une période longue, & que l'on prévoit ne pouvoir prononcer d'une haleine, il la faut reprendre légèrement aux Virgules, & aux autres fractions du Point, afin que la voix ne s'affoiblisse pas vers la fin de cette période; ce qui rendroit la lecture desagréable» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 48).

<sup>385</sup>Lamy, p. 200.

qui règle les silences nécessaires pour détacher les expressions, qui forment un discours; de manière que l'Auditeur puisse plus aisément entendre le sens qu'elles rendent : & pour donner à celui qui prononce le temps de reprendre son haleine à des endroits où le sens de l'Auteur ne soit point interrompu<sup>386</sup>.

D'où, en retour, l'incidence de la contrainte pneumatique sur le processus de composition périodique : «[p]our composer une période, [...] il faut [...] que toute la période soit proportionnée à l'haleine de celui qui la doit prononcer<sup>387</sup>», c'est-à-dire, d'une part, ponctuée adéquatement et, d'autre part, bien calibrée sur le plan lexico-syntaxique : «[i]l faut envisager tout ce que contient la sentence que l'on veut comprendre dans une période, choisir des expressions serrées ou étendues, retrancher, ou ajouter, afin qu'elle ait sa juste longueur<sup>388</sup>». La supériorité de la période de quatre membres s'explique ainsi, entre autres, par sa valeur pneumatique : «tous les Maîtres de l'éloquence tombent [sic] d'accord [...] que ses quatre parties qui sont comme autant d'incisions & de demy soupirs, soient proportionnées aux respirations ordinaires<sup>389</sup>».

Par ailleurs, la longueur de la période détermine l'intensité de la prononciation selon des règles qui, au vu de ce qui précède, paraissent pour le moins paradoxales. On pourrait en effet croire que, dans les longues périodes, l'orateur ménage sa voix pour mieux gérer son souffle. Or, c'est tout le contraire : «[p]lus les périodes sont longues, l'action de la voix est plus forte [sic]<sup>390</sup>». Car la longueur de la période traduit la véhémence de la passion :

---

<sup>386</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 42.

<sup>387</sup>Lamy, p. 199.

<sup>388</sup>*Ibid.*

<sup>389</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 260.

<sup>390</sup>Lamy, p. 239.

si l'action est vehemente, s'il est besoin de donner du poids à ses paroles, comme ceux qui se veulent faire craindre font un grand bruit, il faut se servir de longues périodes, qu'on ne peut prononcer sans prendre un ton plus ferme qu'à l'ordinaire<sup>391</sup>.

En outre, quelle que soit la longueur de la période, les derniers mots demandent une voix plus soutenue afin de contrer une tendance naturelle au ravalement qui nuirait à l'intégrale intelligibilité du discours :

[les prédicateurs] sont contrains d'élever & de pousser [la voix] avec plus de vigueur, & principalement sur la fin des periodes, à cause de l'affluence des Auditeurs qui empêchent le resonnement de l'Auditoire & de l'éloignement de ceux qui sont les moins proches, qui sans ce petit changement de la voix, pourroient perdre les dernieres syllabes & peut estre le sens de la periode & du raisonnement, ce qui leur fait voir qu'ils la doivent élever & animer en leur faveur<sup>392</sup>.

Poisson souligne les effets pervers de ces principes :

il faut prendre sur ses Poulmons, il ne faut pas cependant crier, s'enroüer, & comme nous disons s'engoüer, & c'est à quoi nous sommes quelques fois sujets au Théâtre; le feu nous emporte & [...] nous épousons trop la Passion; & nôtre Période n'est pas finie, que nous sommes tout essoufflez<sup>393</sup>.

Problème délicat, donc, que la gestion conjointe du souffle et de la véhémence, et dont la solution semble résider, entre autres, dans une alternance mesurée : «[q]uand on a à prononcer une Periode qui desire une grande contention ou élévation de voix, il faut moderer & ménager sa voix dans celle qui précède, afin d'avoir assés de force pour une Prononciation ferme & mâle<sup>394</sup>». Plus pragmatiquement, Poisson conseille de tricher avec la prise d'air :

[p]our prévenir cet accident, il faut se donner des tems, c'est-à-dire, faire de petites pauses, *presqu'insensibles, en reprenant legerement la respiration*, & en soutenent toujours les Yeux & l'Action, *pour tenir l'Auditeur en haleine, & attentif jusqu'à la fin de la Periode, sans la laisser tomber [...]*; c'est par là qu'une Période dite rapidement, presque d'un même port de voix, & finie sur un ton un peu emphatique, fait un bel effet au Théâtre<sup>395</sup>.

---

<sup>391</sup>*Ibid.*

<sup>392</sup>Richesource, p. 174; voir aussi Le Faucheur, p. 185-186; Bretteville, p. 480.

<sup>393</sup>Poisson, p. 23.

<sup>394</sup>Bretteville, p. 479'-480'; voir Le Faucheur, p. 177-179.

<sup>395</sup>Poisson, p. 23-24; je souligne. Après avoir recommandé à l'apprenti orateur de s'exercer à prononcer d'un seul souffle la seconde partie d'une très longue période de Cicéron, Le Faucheur concède de même : «[s]'il ne le peut, qu'il prenne doucement & *sans que l'on s'en*

Le subterfuge n'a de «grace» que parce que «[c]es aspirations [sont] légères<sup>396</sup>» — ce qui confirme d'une manière détournée qu'elles sont, en principe, interdites.

Le second problème posé par la gestion du souffle concerne la vitesse du débit. Dans la citation qui précède, Poisson affirme qu'une période «dite rapidement» produit «un bel effet» lorsque les respirations illicites y sont subtilement ménagées. Loin de témoigner en faveur d'un débit rapide, cette remarque implique que, sans le subterfuge des respirations volées, une période déclamée rapidement produit un mauvais effet. Les autres traités le confirment : rien n'est plus contraire à la belle prononciation périodique qu'une «grande volubilité de langue<sup>397</sup>». D'une part, bien qu'elle impressionne les foules<sup>398</sup>, elle est indigne de la *persona* de l'orateur :

[c]e grand flux de bouche tient de l'escolier, qui pour monstrier qu'il sçait parfaitement sa leçon, la récite le plus rapidement qu'il peut; ou du Charlatan qui veut arrester le monde à son théâtre, plustost que de l'homme d'honneur qui traite quelque chose de grave : & il ne luy est pas mieux séant de s'emporter ainsi en son discours, que de courir à perte d'haleine quand il va par les ruës, ce qui n'est bon qu'aux laquais, ou aux fols<sup>399</sup>.

D'autre part, elle nuit à la clarté du discours :

[c]ar le moyen qu'un Juge suive un advocat qui court la poste, ou qu'il reçoive quelque impression d'un discours si précipité? Le moyen qu'un peuple retienne des raisons qui ne font que luy passer, comme un éclair, devant les yeux, & qu'il en demeure persuadé<sup>400</sup>?

---

*apperçoive*, autant de souffle qu'il luy en faudra pour achever la dernière partie» (Le Faucheur, p. 238; je souligne). Voir aussi Grimarest : «lorsqu'on trouve une période longue, & que l'on prévoit ne pouvoir prononcer d'une haleine, il faut la reprendre légèrement aux Virgules, & aux autres fractions du Point, afin que la voix ne s'affoiblisse pas vers la fin de cette période; ce qui en rendroit la lecture desagréable» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 48).

<sup>396</sup>Poisson, p. 24.

<sup>397</sup>Le Faucheur, p. 101.

<sup>398</sup>«[I]l n'y a rien de si aisé à un ignorant que de se faire admirer au vulgaire par une roulade de mots, & par la promptitude de la prononciation» (Le Faucheur, p. 98).

<sup>399</sup>Le Faucheur, p. 99. Même perception un demi-siècle plus tard chez Grimarest : «précipiter ses paroles; c'est déroger à la noblesse de sa profession, & tomber dans le bas» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 68).

<sup>400</sup>Le Faucheur, p. 100-101.

Aussi la rareté des prises de souffle ne justifie-t-elle nullement la précipitation du débit, au contraire. Dans tout type de discours, les périodes «se prononcent avec une majesté qui donne du poids aux paroles<sup>401</sup>»; la prononciation des harangues se fait «posément, & avec grandeur<sup>402</sup>», celle des plaidoiries demande «noblesse, & [...] gravité<sup>403</sup>».

Le travail de l'élocution permet cependant de jouer de ces différentes contraintes afin de rendre la prononciation périodique plus aisée. Ainsi,

[i] est facile d'abreger, ou d'allonger le corps d'une sentence : [...] si une sentence contient trop de choses qui demandent un trop grand nombre de paroles, il est facile de couper les sens de cette sentence, les separer, & les signifier par des expressions détachées qui soient par conséquent plus courtes que celle qui exprimoit tout le corps de cette sentence<sup>404</sup>,

évitant ainsi les «longues phrases capables de mettre hors d'haleine les plus forts<sup>405</sup>». De même, sur le plan phonématique, l'orateur peut ralentir son débit en évitant le concours des voyelles, réputées trop faciles à prononcer : «[e]n prononçant plusieurs voyelles de suite, il arrive presque la même chose que lorsque l'on marche sur du marbre poli, la trop grande facilité donne de la peine, on glisse, & il est difficile de se retenir»;

[c]ette grande facilité qui est accompagnée d'une grande vitesse, fait que l'on ne distingue pas assez nettement leur Son, & que l'une de ces voyelles ne s'entend pas; ainsi il se fait un vuide dans la prononciation, & une confusion qui est desagréable<sup>406</sup>.

Enfin, pour assurer l'intensité vocale des fins de période, il est préférable d'y placer des mots aux sonorités naturellement éclatantes :

[c]ar si vous finissez par ces paroles, *Une splendeur éclatante & incomparable*, encore que vous ne haussiez pas votre voix, & que vous ne les faciez pas sonner autant que vous pourriez, elles ne laisseront pas d'estre entenduës, à cause du grand son que rendent les a & les o qui s'y rencontrent : mais si vous finissez par celles-cy, *Ce n'est*

---

<sup>401</sup>Lamy, p. 202.

<sup>402</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 62.

<sup>403</sup>*Ibid.*, p. 66.

<sup>404</sup>Lamy, p. 182.

<sup>405</sup>*Ibid.*, p. 181.

<sup>406</sup>*Ibid.*, p. 179.

*qu'une figure, un type & une similitude, & que vous les prononciez foiblement, elles mourront dans votre bouche, & ne parviendront pas à l'oreille de votre auditeur, pour peu qu'il se trouve éloigné de vous, à cause du peu de son que rendent les e, les i, & les u<sup>407</sup>.*

L'élocution s'avère donc un important adjuvant de la prononciation périodique, une composition attentive aux impératifs du souffle, du débit et de la véhémence permettant à l'orateur de mieux surmonter les défis qui y sont liés.

Outre le fait que l'art oratoire exige de solides poumons et cordes vocales, l'ensemble des préceptes concernant la longueur de la période révèle clairement que sa prononciation est étroitement liée à la gestion des pauses, elle-même liée à la ponctuation. Or, l'ampleur pneumatique de la période démontre que si la ponctuation y marque une pause, cette pause, elle, n'implique pas nécessairement une respiration, la seule respiration réellement autorisée se trouvant à l'acmé des très longues périodes, généralement signalée par le deux points. Sur le plan scriptural, la longueur de la période et de ses membres, ainsi que leur ponctuation, fournissent ainsi au lecteur des indications essentielles à une bonne gestion du souffle, tout en l'incitant à ménager les pauses qui freinent la «volubilité de langue<sup>408</sup>»,

*en établissant pour principe, que le Point marque la plus longue pause : que les deux Points demandent un moindre repos : que le Point avec la Virgule veut plus de silence que la Virgule, dont la pause est presque imperceptible<sup>409</sup>.*

Il s'agit là d'indéniables indices d'oralité dont l'inscription textuelle signale non seulement la finalité orale de tout discours oratoire, mais aussi et surtout les modalités d'énonciation qui lui sont spécifiques.

<sup>407</sup>Le Faucheur, p. 185-186; repris quasi textuellement par Bretteville, p. 480.

<sup>408</sup>Le Faucheur, p. 101.

<sup>409</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 41.

Car la prise en compte des valeurs de la ponctuation apparaît essentielle au succès public du discours. La gestion adéquate des pauses et des respirations satisfait au *dulcere*, puisqu'elle «permet à l'auditeur de remarquer [...] les belles cadences qui donnent tant de grace à l'Oraison<sup>410</sup>». Du coup, l'orateur se trouve dans l'obligation éthique d'assurer ce plaisir à l'auditeur :

[les prédicateurs] ne doivent rien obmettre de ce qui leur est absolument nécessaire pour se rendre agreables dans la Chaire & pour se faire desirer, & parce que les pauses ou les silences y contribuent beaucoup [...], ils les doivent observer tres-soigneusement<sup>411</sup>.

Enfin, et surtout, le respect de la cadence implique théoriquement celui du sens. En effet, la logique sémantique du discours se manifeste entre autres par la hiérarchie des pauses liées à la ponctuation; par exemple, dans le cas du point virgule, qui

est en usage pour faire des pauses entre les expressions qui sont rangées sous le même régime; quoiqu'elles présentent des idées différentes, mais nécessaires pour exprimer parfaitement le sens d'un Auteur; [...] le repos [...] est moindre que celui des deux Points : puisque toutes les idées, dont un Auteur fait un tout, ne doivent point être éloignées; afin de le presenter ensemble à l'Auditeur, sans lui donner le tems de le perdre<sup>412</sup>.

Les considérations grammaticales s'harmonisent aux préceptes oratoires, syntaxe et prononciation procédant encore au XVII<sup>e</sup> siècle d'une même logique sémantique. Ainsi, le respect des pauses marquées par la ponctuation est censé assurer la transmission fidèle du sens voulu par l'auteur; à l'inverse, «[s]i un Lecteur s'arrête aux endroits où il n'y a aucunes de ces marques, [...] il ne se fait point entendre; & ne peut donner à l'ouvrage d'un Auteur l'esprit, ou l'action qu'il y a voulu mettre<sup>413</sup>». Plaisir de la cadence

---

<sup>410</sup>Le Faucheur, p. 101.

<sup>411</sup>Richesource, p. 175.

<sup>412</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 35-36.

<sup>413</sup>*Ibid.*, p. 41. De même, tenter de ralentir son débit en multipliant les pauses est un «défaut de certains Avocats, qui, pour donner plus de poids à leurs paroles, passent les bornes de la

et intelligibilité du sens se trouvent donc conciliés dans le travail, d'abord scriptural, puis vocal, de la ponctuation, conférant ainsi à la période moderne une harmonie organique proche de celle du *circuitus* des anciens.

Outre la ponctuation, la gestion signifiante des pauses procède aussi de l'usage de certains termes de liaison qui, tout en assurant la continuité du sens, en autorisent la suspension provisoire. Il s'agit essentiellement des conjonctions et autres «particules copulatives» :

Tout le secret de la période consiste en certaines particules qui lient, & qui suspendent les phrases, jusques à ce que le tour de la pensée soit fini. Ces particules sont, par exemple, *Quoyque, Neanmoins, D'autant plus, Que, Plus, Moins, &c.*<sup>414</sup>.

Celles-ci précisent souvent mieux que la ponctuation la logique sémantique du discours : «Celui qui lit n'a point de difficulté dans ces occasions, quand la relation de ce qui suit, avec ce qui précède, est marquée par des conjonctions<sup>415</sup>». De fait, lorsqu'elles sont précédées d'un signe de ponctuation, les conjonctions commandent un déplacement stratégique de la pause marquée par celui-ci : «celui qui recite avec art, prononce la conjonction avant que de faire sa pause, pour tenir celui qui écoute plus attentif<sup>416</sup>». C'est le cas des termes «qui expriment une conséquence; par exemple [...] *Mais, Car* : après lesquels il doit plutôt s'arrêter, qu'à la ponctuation qui est devant<sup>417</sup>», le but étant de contrer les réflexes usuels de l'auditeur qui, «porté naturellement à se distraire, [...] le fait ordinairement aux pauses que le Lecteur observe», c'est-à-dire à chaque sens partiel marqué par la ponctuation, ce qui risque de morceler la perception du sens global.

---

quantité, & des pauses que le sens exige : Cette lente maniere de plaider ennue le Juge, & l'expose à perdre ce qui a précédé» (*ibid.*, p. 68).

<sup>414</sup>Bretteville, p. 306; souligné par l'auteur.

<sup>415</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 34.

<sup>416</sup>*Ibid.*

<sup>417</sup>*Ibid.*, p. 65; souligné par l'auteur.



Aussi Grimarest étend-il la fonction pausale des conjonctions à tout terme ou expression à valeur transitoire : «c'est un art, pour soutenir l'attention de l'Auditeur, que de ne point s'arrêter à la ponctuation; mais seulement après avoir prononcé les termes qui servent de liaison, ou de transition dans le discours». Si l'identification des diverses transitions ouvre une large brèche à l'interprétation personnelle<sup>418</sup>, il n'en demeure pas moins que certaines expressions consacrées sont clairement identifiables comme telles, et qu'on peut supposer que l'orateur les place dans le texte de son discours en vue de produire un effet convenu de suspension vocale<sup>419</sup>.

Enfin, dans le passage d'une période à une autre, la ponctuation marque évidemment une respiration autorisée, qu'il s'agisse d'un point, d'un point d'interrogation, d'un point d'exclamation ou d'un point de suspension. La longueur de la pause et, éventuellement, de la prise d'air qui l'accompagne est cependant proportionnelle à la longueur de la période qui vient d'être prononcée. Le Faucheur en donne une justification tant sémantique que physiologique :

Après chaque Période il est bon de faire une pause, fort petite après les petites, & un peu plus longue après les longues. Car outre que cela sert à mieux distinguer les Périodes entr'elles, & n'aide pas peu à l'intelligence & à la mémoire de l'auditeur, il est incroyable combien il [sic] soulage les poumons, la poitrine & les artères de celui qui parle<sup>420</sup>.

Si Le Faucheur éprouve le besoin d'insister sur le «soulagement» qui résulte des prises d'air entre les périodes, c'est que ce principe, qui semble le bon

<sup>418</sup>Dans l'exemple que Grimarest tire de Boileau, les «termes de liaison ou de transition» qu'il souligne sont autant des conjonctions avérées que des procédés d'insistance qu'un autre lecteur aurait fort bien pu décider d'ignorer (*ibid.*, p. 49).

<sup>419</sup>Non sans courir le risque d'abuser du procédé : «Ceux qui parlent sans art, & qui n'ont qu'un foible génie, tombent ordinairement dans le premier défaut [interrompre trop souvent la prononciation]; à peine peuvent-ils dire quatre mots qui soient liez : chaque sens finit aussi-tôt qu'il commence. L'on n'entend que des *car, enfin, après cela, ce dit-il*, & autres semblables expressions dont ils se servent pour coudre leurs paroles détachées. Il n'y a point de défaut dans le langage, si méprisable & si insupportable que celui-là» (Lamy, p. 181).

<sup>420</sup>Le Faucheur, p. 176.

sens même, n'était pas toujours suivi, non tant par ignorance que par désir de briller. Le théâtre en donnait l'exemple, la légende voulant qu'à cet égard le célèbre Montfleury manifestât une résistance physique peu commune : «Il faisoit des tirades de vingt vers de suite, et pousoit le dernier avec tant de véhémence, que cela excitoit des brouhahas et des applaudissemens qui ne finissoient point<sup>421</sup>». Toujours selon la légende, ce type d'exploit pouvait aller «jusqu'à faire perdre la respiration au spectateur<sup>422</sup>». Il semble en aller de même dans l'art oratoire, qui exige de «tenir en haleine<sup>423</sup>» l'esprit de l'auditeur : «Il n'y a rien qui fasse plus ralentir le feu d'une action que de la discontinuer, & de la [sic] faire à trop de reprises : Le travail rend l'ame vigoureuse & attentive; l'oysiveté la plonge dans le sommeil, & dans l'assoupissement<sup>424</sup>». On peut aisément imaginer que les orateurs dotés de capacités physiologiques semblables à celles de Montfleury aient été tentés de captiver ainsi leur auditoire en débitant plusieurs périodes de suite, non pas nécessairement sans y ménager de pause, mais sans y reprendre haleine.

Qu'elle soit ou non prétexte à de telles prouesses, il demeure clair que la prononciation périodique doit toujours concilier les impératifs physiologiques du souffle, du volume et du débit avec celui de la cohérence sémantique :

la nécessité qu'il y a de se faire entendre, fait que l'on s'arrête ordinairement à la fin de chaque expression pour respirer, afin que ces repos de la voix servent en même temps à rendre le discours plus clair, & à reprendre de nouvelles forces pour parler plus longtemps<sup>425</sup>;

---

<sup>421</sup>«Mémoires de M<sup>lle</sup> Poisson», *Mercure de France*, mai 1738.

<sup>422</sup>*Ibid.*

<sup>423</sup>Lamy, p. 180.

<sup>424</sup>*Ibid.*

<sup>425</sup>*Ibid.*, p. 197.

«le desir de s'expliquer distinctement fait qu'on choisit pour le repos de la voix la fin de chaque sens; pour distinguer par ces intervalles les differentes choses dont on parle<sup>426</sup>». La longueur des périodes, les divisions de la ponctuation et la place des termes de liaison sont autant d'indices textuels permettant au lecteur de «suivre le sens d'un Auteur<sup>427</sup>» et de le rendre en conséquence, à l'oral, par une gestion vocale adéquate. Les traités insistent sur le nécessaire décodage de ces indices par le lecteur : «celui qui lit doit avant que de le faire, observer la longueur de l'ouvrage qu'il va prononcer, pour se mettre en état de fournir de la voix, aussi long tems qu'il en aura besoin<sup>428</sup>». À la limite, en poussant à son terme la logique des rapports entre inscription scripturale et performance vocale, la responsabilité première de la qualité de la prononciation des périodes incombe au scripteur, selon qu'il en maîtrise, ou non, le code :

il faut être très-assuré dans cette petite science, pour placer à propos les pauses du discours; de maniere que celui qui le prononce puisse lui donner l'esprit, ou l'action que l'Auteur a eu intention de lui donner, par ses expressions<sup>429</sup>.

C'est même sur ces prémisses qu'après avoir jugé abusif l'usage du point final chez Racine, Grimarest en justifie le procédé : «je crois que si Mr. Racine a employé souvent le Point pour les deux Points, ce n'a été que pour suspendre la déclamation de son Acteur, qui se presse toujours assez<sup>430</sup>».

Outre la gestion signifiante des pauses, la prononciation périodique implique des contraintes rythmiques relatives, d'une part, à la mélodie<sup>431</sup> et,

---

<sup>426</sup>*Ibid.*, p. 180.

<sup>427</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 29-30.

<sup>428</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>429</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>430</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>431</sup>Pour l'acception stylistique du terme de «mélodie», voir entre autres Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 209.

d'autre part, à la mesure de la phrase. Sur ce plan, les traités de rhétorique de la seconde moitié du siècle sont singulièrement discrets : plusieurs auteurs ne parlent guère du rythme périodique, d'autres ne font qu'en mentionner certains aspects, ceux enfin qui en traitent le plus longuement le font généralement par le biais de l'analogie poétique. C'est que le travail de composition rythmique relève du domaine controversé de la prose cadencée, son objectif avoué étant d'assurer une harmonieuse symétrie entre les membres de la période. La crainte de l'asianisme et de la contamination poétique expliquerait non seulement le prudent laconisme des théoriciens, mais aussi, peut-être, une certaine confusion créée par nombre d'imprécisions et d'ambiguïtés terminologiques. En dépit de ces réserves, leurs préceptes de prononciation apparaissent cependant suffisamment clairs pour permettre de renverser quelques présupposés traditionnels sur la question du rythme périodique.

L'idée reçue veut que la courbe mélodique de la période oratoire suive une trajectoire circonflexe : montée progressive de la voix dans la première partie, sommet, comme l'étymologie l'indique, à l'acmé, puis descente vers la clausule. Ce schéma est peut-être valable pour la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle français. Il semble néanmoins que, dans la seconde moitié du siècle, ce ne soient pas tant les parties de la période (protase et apodose) que les membres qui les composent qui en déterminent la mélodie; plus précisément, la période présenterait autant de sommets mélodiques qu'elle comporte de membres.

Le P. Lamy, qui théorise abondamment la question, note en effet qu'il faut «que la voix s'éleve & se rabaisse par des degrez égaux<sup>432</sup>» dans chacun des membres de la période : «[l]a voix s'éleve, & se rabaisse dans chaque membre : les deux parties [du membre] où se font les inflexions doivent être égales, afin que les degrez d'élevation, & de rabaissement se répondent<sup>433</sup>». Le procédé a une fonction de discrimination sémantique, l'intonation descendante à la fin de chaque membre étant suivie d'une pause de la voix qui, on l'a vu, marque l'achèvement d'un sens particulier : «la voix [...] se repose à la fin de chaque membre<sup>434</sup>»; «[l]a voix ne peut se reposer qu'en se rabaissant ni recommencer sa course qu'en s'élevant; c'est pourquoi dans chaque membre il y a deux parties, un élevation, & un rabaissement de voix<sup>435</sup>». L'égalité des membres assure à la fois l'égalité des pauses et celle de l'intonation : «[l]orsque les membres qui composent le corps d'une sentence sont égaux, [...] la voix en les prononçant se repose par intervalles égaux, & s'éleve & se rabaisse avec proportion<sup>436</sup>». L'abaissement de la voix pourrait cependant être plus important à la fin du dernier membre, qui correspond aussi à la fin de la période, c'est-à-dire à l'achèvement d'un sens parfait : comme le dit le P. Lamy, si «la voix ne se repose à la fin de chaque membre, que pour continuer plus loin sa course<sup>437</sup>», elle «ne se repose *entièrement* qu'à la fin de la sentence, & elle ne se rabaisse qu'en achevant de prononcer cette sentence qu'elle avoit

---

<sup>432</sup>Lamy, p. 195.

<sup>433</sup>*Ibid.*, p. 200.

<sup>434</sup>*Ibid.*

<sup>435</sup>*Ibid.*, p. 198.

<sup>436</sup>*Ibid.*

<sup>437</sup>*Ibid.*, p. 200.

commencée<sup>438</sup>», ce qui laisse supposer que la dernière descente aurait un caractère plus définitif, donc plus marqué que les précédentes.

Chaque membre de la période suit donc une même courbe mélodique ascendante et descendante, ce qui, à l'échelle de la période entière, engendre un mouvement ondulatoire comparable à celui de la houle : une succession de vagues de mêmes hauteur et amplitude. Ce schéma théorique apparaît radicalement opposé à celui du sommet unique à l'acmé, puisqu'il implique que la période présenterait autant de sommets mélodiques qu'elle comporte de membres. Survenant à la fin du dernier membre de la protase, l'acmé marquerait ainsi nécessairement le terme d'une intonation *descendante* : ce serait non pas l'élévation, mais l'abaissement de la voix de l'orateur qui, avec la longue pause commandée par le deux-points, indiquerait le point d'articulation entre les deux parties de la période.

De fait, le seul passage où le P. Lamy mentionne un sommet à l'acmé semble décrire une période simple à cadence neutre, dont les deux membres constituent d'office les deux parties (protase et apodose), ce qui expliquerait peut-être que, dans ce cas précis, la période en son entier suive la courbe mélodique qui, en toute autre circonstance, se limiterait aux parties de chacun de ses membres. C'est du moins ce que laisse entendre la logique interne de la démonstration, où l'auteur recourt aux mêmes termes et critères pour décrire d'abord les parties de chaque membre, puis les parties de la « période entière » :

[d]ans chaque membre il y a deux parties, un élèvement, & un rabaissement de voix [...]. La voix s'élève, & se rabaisse dans chaque membre : les deux parties où se font les inflexions doivent être égales, afin que les degrez d'élévement, & de rabaissement se répendent. En prononçant une periode entiere on eleve la voix jusqu'à la moitié de

---

<sup>438</sup>*Ibid.*, p. 198; je souligne.

la sentence, & elle se rabaisse dans l'autre moitié : Ces deux parties [...] doivent se répondre par leur égalité<sup>439</sup>.

L'apparente contradiction entre intonation ondulatoire et intonation circonflexe pourrait évidemment se résoudre par une conciliation des deux techniques. Toute période, qu'elle soit composée de deux, trois ou quatre membres, serait alors soumise à deux schémas mélodiques concomitants : au niveau micro-formel, les «vagues» mélodiques de chacun de ses membres et, au niveau macro-formel, une structure globale avec montée vers l'acmé et descente vers la clausule. Même en admettant que cela soit le cas, on ne saurait cependant parler de structure circonflexe avec sommet mélodique à l'acmé : il faudrait plutôt considérer la succession des membres de la protase comme une série de vagues de plus en plus hautes, dont l'élévation progressive correspondrait au développement de l'argumentation et à l'échauffement de la passion<sup>440</sup>. L'acmé constituerait alors, si l'on peut dire, le creux de vague le plus élevé de la période, mais un creux tout de même...

Les considérations des rhétoriciens sur la déclamation poétique contemporaine confirment cette hypothèse. Nul n'est aussi clair à cet égard que le P. Lamy, dont les principes de prononciation des vers français sont formulés en des termes rigoureusement identiques à ceux qu'il applique à la prononciation des périodes. Pour bien en éclairer les similitudes, il convient de le citer longuement :

Nous n'élevons la voix qu'au commencement du sens, & nous ne la rabaissons qu'à la fin. [...] Afin donc de mettre de la distinction entre les mesures, & que les oreilles

---

<sup>439</sup>*Ibid.*, p. 198, 200.

<sup>440</sup>Au delà de la figure du même nom, c'est peut-être à ce type de procédé que Poisson fait allusion lorsqu'il déclare que «[d]'autres Périodes se disent encore par gradation, c'est-à-dire, en élevant de plus en plus la voix, pour faire sentir la force de son Discours à l'Auditeur» (Poisson, p. 25).

apperçoivent cette distinction par un élèvement de voix au commencement, & un abaissement à la fin, chaque mesure doit contenir un sens parfait : ce qui fait qu'une mesure doit être grande, & que chacun de nos Vers n'est composé que de deux mesures, qui le partagent en deux parties égales, dont la première est appelée *Hémistiche*. [...] L'égalité des deux mesures dont chaque vers est composé ne peut donner qu'un plaisir médiocre : Aussi on lie tout au moins deux Vers ensemble qui font quatre mesures. Cette liaison se fait par l'union d'un même sens<sup>441</sup>.

Il suffit de remplacer le terme de «mesure» par celui de «membre» pour reconnaître dans la structure du distique décrit par le P. Lamy les caractéristiques de la période quartée, unité phrastique idéale de l'art oratoire de son époque.

L'exemple par lequel il conclut sa démonstration ne laisse subsister aucun doute à cet égard :

pour rendre plus sensible ce que j'[...] ai dit, j'en ferai l'application aux deux vers suivans : *Je chante cette guerre | en cruauté féconde, / Où Pharsale jugea | de l'Empire du monde*. L'oreille n'aperçoit que deux mesures dans chacun de ces vers, & elle les distingue, parce que la voix s'élève au commencement, & se rabaisse à la fin de chacune de ces mesures, qui contiennent des sens parfaits. Les quatre mesures de ces deux vers sont liées ensemble par l'union d'un même sens, dont elles sont les membres<sup>442</sup>.

On peut certes s'interroger sur l'attribution d'un «sens parfait» à chaque hémistiche, voire à chaque vers (autre sens possible, quoique douteux<sup>443</sup>, du mot «mesure»); dans les deux cas, ne faudrait-il pas parler plutôt de «sens partiel»? Il est cependant clair que, dans cet exemple, le P. Lamy considère les quatre hémistiches du distique comme les quatre membres d'une période quartée. Leur succession mélodique produirait donc sur l'ensemble du distique le même effet de vagues que dans la prononciation périodique. L'absence de toute mention de sommet mélodique à la césure semble en outre confirmer l'hypothèse de l'absence d'un sommet mélodique à l'acmé.

---

<sup>441</sup>Lamy, p. 227-228.

<sup>442</sup>Lamy, p. 228-229; les barres verticales entre les hémistiches sont du P. Lamy.

<sup>443</sup>«On nomme mesure un certain nombre de syllabes que les oreilles distinguent, & entendent séparément d'un autre nombre de syllabes. L'union de deux ou de plusieurs mesures fait un vers» (*ibid.*, p. 211).



Contrairement à cette autre idée reçue et encore plus fortement ancrée, le vers de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ne suivrait donc pas davantage que la période un schéma de prononciation circonflexe...

On en tirera plus loin les conséquences pour la déclamation théâtrale. Pour l'heure, il suffit de noter que la courbe mélodique de la période oratoire se présente comme une série de vagues plutôt que comme une structure circonflexe, avec un sommet mélodique au centre de chacun de ses membres plutôt qu'à l'acmé. Chaque membre de la période présente donc la même courbe mélodique et, idéalement, la même mesure (syllabique et pausale) que les autres, avec pour résultat un effet de symétrie particulièrement agréable à l'oreille de l'auditeur : «[p]lus cette égalité est exacte, plus le plaisir en est sensible<sup>444</sup>». La responsabilité en incombe, comme il se doit, au scripteur : «[l']artifice de la composition des périodes consiste, comme il est manifeste, à rendre égales les expressions de chaque membre d'une sentence<sup>445</sup>»,

disposant par exemple les mots avec cet artifice, que les mesures du temps de la prononciation soient égales, que les pauses de la voix, ou les intervalles de la respiration se répondent, que la voix s'élève & se rabaisse par des degrez égaux<sup>446</sup>.

L'autre postulat communément admis sur le schéma mélodique de la période trouve son origine dans la fréquente confusion entre hauteur tonale et volume de la voix. Si l'on en croit les traités de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, cette confusion affecte aussi la pratique oratoire de l'époque, l'analogie admise entre force, intensité et hauteur de la voix tendant en effet à lier le renforcement final du volume de la voix à une intonation montante

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 195.

ou, à l'inverse, l'intonation descendante de la clause à une perte de volume sonore. Richesource fournit un exemple du premier type d'association lorsqu'il affirme, au sujet des prédicateurs :

s'ils sont obligez d'y apporter quelque changement [à leur voix naturelle], c'est seulement dans l'élevation de la voix qu'ils sont contrains *d'élever & de pousser* avec plus de vigueur, & principalement sur la fin des périodes, à cause de l'affluence des Auditeurs qui empêchent le resonnement de l'Auditoire & de l'éloignement de ceux qui sont les moins proches<sup>447</sup>.

Quant à la concordance d'une intonation descendante avec un faible volume sonore, elle est contestée par Le Faucheur et, cinquante ans plus tard, par Poisson :

en la prononciation des derniers mots de la période il faut soutenir vostre voix, afin qu'ils soient aussi bien entendus que les autres. [...] Ce précepte sur la prononciation des derniers mots des périodes doit estre bien remarqué entre les autres, parce que la plupart de ceux qui parlent en public, péchent ordinairement en cela<sup>448</sup>;

il faut [...] faire de petites pauses [...] en soutenant toujours les Yeux & l'Action, pour tenir l'Auditeur en haleine, & attentif jusqu'à la fin de la Période, sans la laisser tomber, comme font plusieurs personnes qui parlent en public<sup>449</sup>. Ces dernières remarques montrent bien qu'en dépit de ce que laisse entendre Richesource, «*élever*» et «*pousser*» la voix sont deux opérations distinctes et non nécessairement concomitantes. La première concerne la hauteur de l'intonation, la seconde l'intensité du soutien vocal. L'une peut fort bien aller sans l'autre : une mélodie descendante n'implique pas une perte de volume, a fortiori dans le discours oratoire, où le registre autorisé n'est que d'une sixte. Aussi l'abaissement mélodique préconisé par le P. Lamy n'empêche-t-il nullement que la voix de l'orateur demeure audible,

---

<sup>447</sup>Richesource, p. 174; je souligne.

<sup>448</sup>Le Faucheur, p. 185, 186.

<sup>449</sup>Poisson, p. 24.

voire même acquière plus d'intensité en fin de période pour, comme le recommande Poisson, «fini[r] sur un ton un peu emphatique<sup>450</sup>».

La bonne prononciation périodique ne présenterait donc de sommet mélodique ni à l'acmé ni dans la clausule : au contraire, la voix de l'orateur s'élèverait progressivement jusqu'au centre du premier membre de la période, puis redescendrait pour ensuite s'élever à nouveau jusqu'au centre du second membre et redescendre finalement jusqu'au ton initial, voire même plus bas. Cette structure mélodique apparaît plus fluide et plus souple qu'une division binaire à schéma circonflexe. Elle n'en est pas moins répétitive. La régularité et la symétrie des intonations montante et descendante risquent en effet d'engendrer une condamnable monotonie, d'où cette mise en garde de Poisson :

[o]n doit changer de ton; mais sans observer une certaine méthode, & un certain ordre didactique, comme quelques uns, qui se font une maniere de Recit qui, dans chaque Période, est toujours le même; on diroit que c'est une espece de Chanson, & un refrain qu'ils reprennent de tems-en-tems & de phrase en phrase : Rien n'est plus propre à endormir un Auditeur<sup>451</sup>.

La comparaison musicale n'est pas fortuite : elle reconduit la méfiance traditionnelle à l'égard de l'asianisme. Citant le *Traité du sublime*<sup>452</sup>, Bretteville renchérit sur les défauts de la prose cadencée et de la prononciation qui en résulte. D'une part, le *movere* y est sacrifié au *dulcere* : «toutes ces sortes de piés & de mesures n'ont qu'une certaine mignardise, &

---

<sup>450</sup>*Ibid.*

<sup>451</sup>*Ibid.*, p. 26. Cinquante ans plus tôt, à l'époque de Le Faucheur, la monotonie de la prononciation oratoire semble relever davantage de la psalmodie que de la chanson : «Car comme un joueur d'instruments qui ne toucheroit jamais qu'une mesme corde, seroit ridicule & insupportable : aussi n'y a-t-il rien qui ennuye tant les auditeurs, & qui leur done un si grand dégoust, que cette voix toujours uniforme», «cette Prononciation qui est égale par tout, [...] sans aucun changement de ton» (Le Faucheur, p. 82-83, 84).

<sup>452</sup>Longtemps attribué à Longin, rhéteur du 1<sup>er</sup> siècle, le *Traité du sublime* fut traduit en 1674 par Boileau, dont il inspira fortement la pensée esthétique.

un petit agrément qui a toujours le même tour, & qui n'émeut point l'ame<sup>453</sup>».

D'autre part, le sens du discours y est occulté par le son :

comme nous voyons que naturellement ceux à qui l'on chante un air, ne s'arrêtent point au sens des paroles, & sont entraînés par le chant : de même ces paroles mesurées n'inspirent point à l'esprit les passions qui doivent naître du discours, & impriment simplement dans l'oreille le mouvement de la cadence<sup>454</sup>.

D'autant plus prévisible qu'elle est récurrente, la cadence périodique fait perdre au discours tout effet de surprise, et donc tout impact : «comme l'Auditeur prévoit d'ordinaire cette chute qui doit arriver, il va au-devant de celui qui parle, & le prévient, marquant, comme dans une danse, la chute avant qu'elle arrive<sup>455</sup>». Qu'il soit source d'ennui, selon Poisson, ou de plaisir, selon Bretteville, le ronron de la cadence périodique présente donc le même type d'inconvénients qu'une stricte application du code de la ponctuation : prévisibilité des effets et accoutumance de l'auditeur.

On peut cependant y échapper, là encore, par un judicieux recours à certains procédés scripturaux. Les diverses marques textuelles de l'accent oratoire constituent autant de moyens de briser, suspendre, dévier la vague mélodique de la période. Pour ne s'en tenir qu'aux marques de l'élocution, les figures, les mots-valeurs, les signes de ponctuation commandent certaines modulations mélodiques : une apostrophe placée en début de période demandera nécessairement une voix haute; même chose pour une expression admirative à l'acmé ou en fin de période, d'autant plus si elles sont suivies d'un point d'exclamation. Dans de tels cas, l'orateur ne peut conserver la voix basse théoriquement requise en début, milieu et fin de période sans contrevenir aux règles supérieures de l'expression de la

---

<sup>453</sup>Bretteville, p. 306.

<sup>454</sup>*Ibid.*, p. 306-307.

<sup>455</sup>*Ibid.*, p. 307.

véhémence<sup>456</sup>. Même dans un discours dépourvu de passion, l'intelligibilité syntaxique requiert une certaine variété tonale :

[c]elui qui parle en Public doit avoir beaucoup de soin de détacher, par un petit changement de ton, les propositions incidentes, & les parenthèses, afin que rien n'échappe à l'Auditeur; ce qui arriveroit infailliblement, s'il étoit fatigué par une monotonie continuelle<sup>457</sup>.

En outre, puisque «[l]a Composition periodique consiste dans la diversité des périodes<sup>458</sup>», la variété de la prononciation est aussi assurée par cette diversification. Les périodes doivent d'abord se distinguer entre elles par leur longueur : «on peut composer une période de deux membres, tantôt de trois, tantôt de quatre membres<sup>459</sup>»; «[l]e mélange des Périodes simples & composées de deux, de trois, & de quatre membres fait la belle Composition<sup>460</sup>». Le nombre de membres, et donc de sommets mélodiques, apparaît ainsi comme un premier facteur de discrimination sonore; le choix de la cadence (majeure, mineure, neutre) en serait un deuxième. Cette remarque du P. Lamy sur la variété rythmique semble s'appliquer à l'un et à

---

<sup>456</sup>D'après Grimarest, la prononciation d'une harangue, ou «discours oratoire», se distingue à cet égard de celle d'un sermon : le but de la première n'étant pas de toucher, mais «de plaire, ou de convaincre, on ne doit varier sa voix qu'imperceptiblement [...]. Quand on hausse, ou que l'on baisse sa voix, ce doit être faiblement; mais il faut si bien moduler (pour me servir du terme qui y convient) aux environs du ton que l'on a pris, que l'on ne soit point entraîné ou trop haut, ou trop bas par la vivacité du sujet, ou de l'expression; autrement ce seroit déclamer; défaut essentiel dans ce genre de prononciation». Ainsi, lorsqu'il juge plus loin que le «défaut assez commun aux personnes qui parlent en Public, de terminer les périodes par un ton différent, ou en haut, ou en bas [...] a très-mauvaise grace», il semble condamner la véhémence d'une rupture radicale de ton plutôt que le schéma admis de l'inflexion montante et descendante. Il insiste enfin sur la nécessité pour le harangueur de respecter la règle du soutien final : «il faut toujours soutenir sur la dernière syllabe masculine, ou sur celle qui précède la féminine», la présence d'une interrogation permettant en outre d'«apuyer un peu plus fortement sur cette dernière syllabe», sans toutefois changer de ton (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 63, 64).

<sup>457</sup>*Ibid.*, p. 65. Bary propose une solution plus radicale : «Il faut bannir les parenthèses, parce qu'elles interrompent la suite du discours, qu'elles éloignent les référents, & qu'elles travaillent la mémoire» (Bary, *La Rhétorique française*, p. 260-261); voir aussi Bretteville : «les Phrases demandent une grande netteté, sans équivoques, sans Parenthèses qui écartent l'esprit de l'Auditeur» (Bretteville, p. 309).

<sup>458</sup>Bretteville, p. 304.

<sup>459</sup>Lamy, p. 201.

<sup>460</sup>Bretteville, p. 309.

l'autre : «[I]es périodes égales ne doivent pas se suivre de fort près, il est bon que le discours coule avec plus de liberté : cette égalité si exacte des intervalles de la respiration pourroit devenir ennuyeuse<sup>461</sup>». On notera enfin que toutes les périodes ne débutent pas nécessairement sur la même note.

Le Faucheur précise :

Je voudrois [...] que vous prissiez garde à commencer la Période suivante un degré plus bas que n'a été la fin de la précédente [...] D'autresfois au contraire, il vaut mieux commencer d'un ton un peu plus haut que la fin de la précédente, selon que l'Orateur juge que le sujet le demande<sup>462</sup>.

Une répartition adéquate des différents types de périodes au sein du discours permet donc d'y ménager une certaine variété tonale, tout en respectant le schéma mélodique de base.

On peut donc résumer comme suit les principes mélodiques de la prononciation de la période oratoire de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : courbe ondulatoire plutôt que circonflexe, sommet mélodique au centre de chaque membre plutôt qu'à l'acmé, modulations ponctuelles induites par divers procédés scripturaux (figures, ponctuation, etc.). À ces principes relatifs à la hauteur du son s'en ajoutent d'autres, relatifs à sa durée, qui les précisent et les complètent : les règles de la mesure périodique.

Celles-ci posent d'abord le problème de la quantité syllabique. Comme l'indique le P. Lamy, «[I]a voix s'arrête nécessairement quelque temps sur chaque syllabe, pour la faire sonner & la faire entendre<sup>463</sup>». La durée de ce temps d'arrêt varie cependant d'une langue à l'autre. À cet égard, l'ensemble des théoriciens de l'époque confirment avec le P. Lamy que, si les langues anciennes marquent une distinction entre brèves et longues, en français, au

---

<sup>461</sup>Lamy, p. 201.

<sup>462</sup>Le Faucheur, p. 176-177.

<sup>463</sup>Lamy, p. 210.

contraire, «on s'arrête également sur toutes les syllabes, ainsi les temps de la prononciation de toutes les voyelles sont égaux<sup>464</sup>». La «recherche curieuse de breves & de longues<sup>465</sup>», fustigée par Bretteville via Longin, n'affecte donc pas l'éloquence française.

Le souci de la quantité se manifeste cependant au niveau de la période entière, dans la recherche d'une agréable symétrie entre ses membres. En effet, puisque la «beauté [des périodes] vient de l'égalité de leurs membres<sup>466</sup>», «[l]es expressions des sens particuliers qui sont les membres du corps de la sentence doivent être renduës égales<sup>467</sup>». Pour ce faire, l'orateur portera une attention particulière au compte des syllabes, «disposant par exemple les mots avec cet artifice, que les mesures du temps de la prononciation soient égales<sup>468</sup>». Il pourra aussi «allier l'égalité avec la variété, faisant que plusieurs mesures liées ensemble soient égales, quoique les parties dont elles seront composées soient inégales<sup>469</sup>». Il pourra enfin marquer «la fin de chaque membre d'une période par des terminaisons presque semblables, ce qui fait qu'il se trouve une égalité dans les chûtes de ces membres, & que l'harmonie de la période est plus sensible<sup>470</sup>». Procédés similaires à ceux de la versification : égalité du mètre, égalité de la rime...

L'exigence de variété dans la succession des périodes permet cependant de soustraire l'orateur à la tentation du vers en prose. Poussant le

---

<sup>464</sup>*Ibid.* Grimarest constitue une notable exception, qui distingue en français «quatre intervalles différens pour prononcer nos silabes» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 16); j'y reviendrai plus loin.

<sup>465</sup>Bretteville, p. 306.

<sup>466</sup>Lamy, Bernard, p. 200.

<sup>467</sup>*Ibid.*, p. 199.

<sup>468</sup>*Ibid.*, p. 195.

<sup>469</sup>*Ibid.*

<sup>470</sup>*Ibid.*, p. 201.

principe à son terme, Bary condamne le vers en prose au nom d'un écart moyen : «[i]l faut éviter les hemistiches, parce qu'on lit avec d'autant moins de plaisir une phrase qui est rude, que la précédente est mesurée<sup>471</sup>». Le P. Lamy se contente quant à lui de préciser que «toutes les périodes ne sont pas également étudiées<sup>472</sup>», avant d'évoquer l'ultime argument, celui de la passion, pour marquer les limites de la mesure périodique : «[u]n discours également périodique ne peut se prononcer qu'avec froideur<sup>473</sup>».

Il n'en demeure pas moins que le souci de la mesure imprègne fortement la pratique oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle. En témoigne, entre autres, l'usage des «retours», équivalents oratoires des chevilles poétiques. Boissimon, partisan des Anciens, ne cache pas son mépris à l'endroit de ce procédé instauré par les modernes, Balzac et Cliton en tête :

cette finesse sert beaucoup à remplir le vuide de la diction, surtout quand on y en sçait adjoûter une autre qui n'est qu'une suite de la premiere, sçavoir de laisser dans la premiere periode une ombre d'obscurité qui demande éclaircissement, & qui fasse croire que le retour est necessaire. Et ce n'est pas seulement pour la cadence que ces retours sont fort utiles [sic], on en a fait encore un des principaux agrémens de la declamation. Il faut voir la plûpart de nos Orateurs nager, pour ainsi dire, à la queue de toutes leurs periodes, & declamer avec un air content & fanfaron<sup>474</sup>.

Quant aux vers en prose, leur usage est non seulement reconnu, mais admis par Bary comme un moindre mal :

[c]e n'est pas que les plus fameux orateurs n'ayent quelquesfois commencé ou finy leurs periodes par des demy-vers, & que d'oster tous les hemistiches, ce ne soit quelquesfois destruire la naïveté du langage; Aussi ne prétens-je pas, que pour oster une douce disconvenance, on tombe dans une correction desagreable, & que pour un changement de mot, on fasse une alteration de sens<sup>475</sup>.

<sup>471</sup>Bary, *La Rhétorique françoise*, p. 261.

<sup>472</sup>Lamy, p. 201.

<sup>473</sup>*Ibid.*, p. 202.

<sup>474</sup>Boissimon, p. 50-51. Voir aussi le P. Lamy : «on peut lier deux ou plusieurs sens, n'en faire qu'un & ainsi soutenir le discours par une longue suite de mots qui ne fassent qu'un seul sens : il n'est pas besoin pour cela d'avoir recours à des phrases creuses & vuides, & d'enfler son discours de paroles vaines» (Lamy, p. 182).

<sup>475</sup>Bary, *La Rhétorique françoise*, p. 261.



Ce passage traduit bien l'ambivalence de la rhétorique face à la contamination poétique : un mélange d'intérêt, justifié par la tradition oratoire du nombre et l'exigence du *dulcere*, et de méfiance fondée sur le refus du sensualisme.

La composition de la période implique donc la prise en compte de nombreux aspects relatifs à sa réalisation sonore. D'une part, sa cohérence sémantique dépend d'une distribution adéquate de la ponctuation et des volumes sonores, afin qu'à l'oral, la juste répartition des pauses et des intonations mélodiques permette à l'auditeur de distinguer les membres, et donc les sens partiels, qui la composent. D'autre part, sa beauté résulte de l'harmonieuse symétrie entre ses membres, assurée par l'égalité tant de leur mélodie que de leur mesure. Ces deux exigences, celle du sens et celle de la beauté, déterminent la cadence de la période. Leur conjonction présente au moins deux risques. Le premier, celui de la monotonie, est déjoué par des procédés permettant de varier les effets sonores : suspension du sens par l'usage de conjonctions, modulation des intonations par l'usage de figures et de divers types de périodes. Le second, celui de la poétisation de la prose, est contré par l'affirmation constante de la primauté de l'émotion sur le divertissement, du sens sur le plaisir. Aussi n'est-il

pas permis de renverser l'ordre naturel, de transposer les mots, de retrancher quelque expression utile, ou d'en inferer d'inutile, pour faire une juste cadence. Quelque prix qu'ait un discours dont le nombre peut exprimer les choses autant que les paroles, on doit bien se donner de garde de preferer cette beauté à une plus solide qui est celle de la justesse du raisonnement, & de la grandeur des pensées<sup>476</sup>.

Enfin, le traitement des figures et des périodes relève de la catégorie générale du style. Comme son nom l'indique, le style est une réalité

---

<sup>476</sup>Lamy, p. 244; aussi p. 302.

scripturale : il s'agit proprement de la «manière d'écrire<sup>477</sup>». À cet égard, l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle demeure tributaire de la *tripertita varietas*, voulant qu'à trois genres de matières, ou sujets de discours — bas, médiocres, nobles— conviennent trois niveaux de style : bas<sup>478</sup>, moyen, grand ou élevé<sup>479</sup>. Sans être niée, la diversité des styles individuels apparaît réductible à cette structure tripartite :

il y a autant de Stiles que de personnes qui écrivent : neanmoins comme ces diverses manieres de s'exprimer s'appliquent à trois sortes de matieres, l'une simple, l'autre un peu plus élevée, & la troisième grande & sublime; il y a aussi, par rapport à ces matieres, trois sortes de Stiles, le Simple, le Mediocre, & le Sublime<sup>480</sup>.

La convenance à la matière du discours s'avère donc le critère déterminant. D'où la dimension fondamentalement éthique du style : si «chaque Auteur doit avoir dans ses paroles ou dans ses écrits, un caractere qui lui est propre, & qui le distingue<sup>481</sup>», cet ethos personnel est ultimement soumis à un ethos supérieur, dûment codifié et réglementé, celui du discours, dont le style constitue précisément le «caractère» : «[l]on appelle quelquefois ces stiles Caracteres, parce qu'ils marquent la qualité de la matiere qui est le sujet du discours<sup>482</sup>». Par conséquent, dans tout type de discours, «on ne doit rien dire qui ne convienne au principal sujet, & qui n'en porte le caractere<sup>483</sup>».

Par ailleurs, comme la distinction des matières discursives va généralement de pair avec celle des intentions oratoires, le style bas sert

---

<sup>477</sup>Lamy, Boissimon, Richelet.

<sup>478</sup>Dans la tradition oratoire, le terme «bas» n'a pas de connotation négative : il correspond à la *simplicitas* de l'expression caractéristique du *genus humile*, choix discursif tout à fait légitime, d'où la notion de «beau style bas». Au XVII<sup>e</sup> siècle, il trouve son équivalent dans le style «simple» ou «naturel». L'assimilation entre le «bas» et le populaire, voire le vil, découle plutôt de la réflexion sur la littérature et la langue (voir ci-dessous, section 2.3.1).

<sup>479</sup>Ou sublime, dans les termes du XVII<sup>e</sup> siècle — à ne pas confondre avec l'expérience esthétique du même nom.

<sup>480</sup>Bretteville, p. 311; reprise quasi textuelle de Richelet. Voir aussi Lamy, p. 264.

<sup>481</sup>Lamy, p. 246.

<sup>482</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>483</sup>*Ibid.*, p. 265. Voir aussi Bary, *La Rhétorique française*, p. 266.

théoriquement au *docere*, le style moyen au *dulcere*, et le grand style au *movere*. Ainsi, dans l'éloquence sacrée, «[l]e [style] Simple sert pour les Catechismes, & les Instructions familiares : le Sublime est reservé pour les Sermons reguliers : & le Mediocre, qui tient un peu de l'un & de l'autre, regarde les Homelies<sup>484</sup>»; de même, dans l'éloquence judiciaire, le style simple sert aux «causes ordinaires», le sublime aux «causes d'apparat, qui font la gloire du Palais<sup>485</sup>». Les effets s'en font aussi sentir dans les différentes parties du discours : la confirmation, qui ne vise qu'à instruire, admet un style simple, tandis que la péroraison, qui vise à émouvoir, requiert un style élevé. Cette variété interne demeure cependant tempérée par l'exigence d'unité générale : «[u]n ouvrage doit faire connoître dans toutes ses parties la qualité de son sujet<sup>486</sup>». Ainsi, «[q]uoique la matiere ne soit pas également noble dans toutes ses parties : neanmoins on doit garder une certaine uniformité de stile» conforme au «principal sujet»; par exemple, dans un sermon ou une harangue,

il faut [...] parler des choses qui ne sont que mediocres avec un air qui les releve de leur bassesse, parce qu'ayant dessein de donner une haute idée de la chose qu'on traite, il est necessaire que toute sa suite porte ses livrées & lui fasse honneur<sup>487</sup>.

Enfin, chaque style met en œuvre des procédés micro-formels spécifiques, à savoir ceux qui conviennent le mieux à la matière, l'intention ou la partie du discours auxquelles il s'applique. Le style simple se caractérise par un vocabulaire d'usage courant et par l'absence de figures : «quand nous n'avons pour objet que des choses communes, nous sommes contraints d'employer pour lors les termes propres & ordinaires : il n'est pas

---

<sup>484</sup>Bretteville, p. 311.

<sup>485</sup>Richesource, 1668, préface. Bretteville précise quant à lui que le «Barreau [...] demande le plus souvent du grand & du sublime» (Bretteville, p. 311).

<sup>486</sup>Lamy, p. 267.

<sup>487</sup>*Ibid.*, p. 267, 265, 267.

permis de figurer nôtre discours, il faut parler simplement<sup>488</sup>»; de même, sur le plan syntaxique, il privilégie la concision des périodes d'un ou deux membres. À l'inverse, le grand style comporte de nombreuses figures et autres «expressions [...] nobles, & capables de donner cette haute idée qu'on envisage comme la fin de tout ce que l'on dit<sup>489</sup>», ainsi que des périodes longues et cadencées. Quant au style médiocre, il doit théoriquement «participer de la grandeur du caractere sublime, & de la simplicité du caractere simple<sup>490</sup>». Sur le plan micro-formel, les styles se distinguent donc essentiellement par leur degré d'ornementation : «[l]e simple n'a point d'ornement, le mediocre en est meslé, & l'excellent en est remply<sup>491</sup>».

En vertu du principe de variété, l'art oratoire peut légitimement emprunter aux trois styles. Dans son ensemble, il relève cependant du style sublime<sup>492</sup>. Celui-ci apparaît en effet comme la marque linguistique du discours d'autorité. D'après Boissimon, il s'agit d'un phénomène naturel, lié à l'essence même du discours public :

[c]et espace que la bienséance & la raison mettent entre l'Orateur & les auditeurs, demande quelque chose de grand & de relevé qui fasse sentir l'autorité de son ministère. Ce seroit parler contre la nature, que de parler alors naturellement, à prendre ce mot dans sa signification ordinaire. Car enfin, supposons qu'un homme de bon sens & qui sçait bien parler sa langue, se trouvât obligé de porter sur le champ la parole devant une assemblée grave & nombreuse, n'est-il pas vray que la nature elle-même se réveillant, s'excitant, quand il ne sçaurait ce que c'est qu'éloquence, & qu'il n'auroit jamais entendu parler du grand stile, n'est-il pas vray que la nature luy éleveroit la voix & luy feroit prendre un ton plus haut & des tours plus grands qu'à l'ordinaire<sup>493</sup>?

---

<sup>488</sup>*Ibid.*, p. 270.

<sup>489</sup>*Ibid.*, p. 267.

<sup>490</sup>*Ibid.*, p. 271.

<sup>491</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 263.

<sup>492</sup>Chez certains théoriciens, le style sublime apparaît, de fait, comme l'aboutissement des deux autres, par simple addition de critères : «[l]e style simple doit estre dépouvé d'ornement, mais il ne doit pas estre dépouvé de pureté, de netteté. Le style mediocre doit estre pur, net, articulé, lié, & embelly. Le style sublime doit estre pur, net, articulé, lié, orné, bruyant, & pompeux» (*ibid.*, p. 264-265).

<sup>493</sup>Boissimon, p. 25-26.

On notera le parfait procès analogique : la distance éthique entre orateur et auditeur se manifeste en termes proxémiques; l'éloignement spatial exige que l'orateur, pour se faire entendre, adopte une voix plus forte et, en raison du lien conventionnel entre volume et registre, plus haute; d'où des modalités vocales extraordinaires auxquelles ne peuvent logiquement convenir que des «tours» linguistiques pareillement extraordinaires, ceux du grand style.

C'est aussi la complexité de la matière oratoire qui justifie le recours au grand style :

[l]es orateurs parlent ordinairement pour éclaircir des veritez obscures ou contestées; ce qui demande un stile diffus, puisque dans cette occasion il est necessaire de dissiper tous les nuages & toutes les obscuritez qui cachent ces veritez<sup>494</sup>.

L'abondance étant le meilleur moyen de rendre ces vérités «sensible[s] & palpable[s]<sup>495</sup>», «[o]n ne peut [...] se servir assez de metaphores, d'exclamations, de similitudes, de raisonnemens bien appuyez, de mots energiques<sup>496</sup>». L'amplification en constitue l'un des principaux procédés : «[l]'Orateur est [...] obligé de redire les mêmes choses en plusieurs manieres, afin que si les premieres paroles n'ont pas porté coup, les secondes fassent l'effet qu'il souhaite<sup>497</sup>». L'éclat de l'ornementation en est un autre : «[l]es grands Orateurs n'emploient que des expressions riches, capables de faire valoir leurs raisons : Ils tâchent d'éblouir les yeux & l'esprit, & pour ce sujet ils ne combattent qu'avec des armes brillantes<sup>498</sup>».

Parmi celles-ci, les figures :

---

<sup>494</sup>Lamy, p. 277.

<sup>495</sup>*Ibid.*, p. 278.

<sup>496</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 160-161.

<sup>497</sup>Lamy, p. 278.

<sup>498</sup>*Ibid.*, p. 279.

[l]'usage ne leur [aux orateurs] fournissant pas toujours des mots propres pour exprimer le jugement qu'ils font des choses, & pour les faire paroître aussi grandes qu'elles sont : ils ont recours [sic] aux Tropes, qui leur servent encore à donner telle couleur qu'ils desirent à une action, à la faire paroître petite ou grande, loüable ou méprisable, juste ou injuste, selon que les termes Metaphoriques dont ils se servent la rélevent ou l'abaissent<sup>499</sup>.

Le choix du lexique y contribue aussi : en vertu du principe voulant que «[c]e qui est grand demande des mots qui donnent de grandes idées<sup>500</sup>», «on doit finir ses mots par des lettres, dont le son est grave & éclatant, on doit user de grands mots, on doit affecter de grands adverbes, on doit se servir des superlatifs<sup>501</sup>»; ainsi,

[c]es expressions nobles qui rendent le stile magnifique, ces grands mots qui remplissent la bouche, donnent aux choses un air de grandeur, & font connoître le jugement avantageux qu'en fait celui qui parle d'elles d'une maniere si relevée<sup>502</sup>.

Il en va de même pour le rythme périodique : «le nombre du discours [...] doit être périodique de temps en temps; les périodes se prononçans avec plus de majesté, elles donnent du poids aux choses<sup>503</sup>»; les passions s'expriment cependant surtout en style coupé (qui n'en est pas moins «grand»)<sup>504</sup>. Le style sublime est donc marqué par l'emphase verbale, terme qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'a rien de péjoratif : il ne désigne que ce renforcement de l'expression proportionnel à la grandeur du sujet.

---

<sup>499</sup>*Ibid.* Bien que, d'après certains théoriciens, les métaphores ne soient pas susceptibles d'accentuation vocale, elles semblent intéresser ici le P. Lamy surtout pour l'effet d'élévation ou d'abaissement produit par les termes qui les composent. En ce sens, il est possible de les rapprocher des figures d'admiration et de ravalement, voire des figures de mots, qui toutes commandent certaines modulations vocales.

<sup>500</sup>Lamy, p. 269.

<sup>501</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 265.

<sup>502</sup>Lamy, p. 263. À l'inverse, «[l]a cadence du discours bas doit être négligée, & languissante, pour ce sujet il est à propos que tous les termes dont on se sert ayent un son foible» (*ibid.*, p. 239).

<sup>503</sup>*Ibid.*, p. 280; voir aussi p. 202.

<sup>504</sup>Richesource, p. 46; Lamy, p. 202.

Enfin, le plaisir suscité par l'harmonie entre les «mots» et les «choses» qu'ils expriment est particulièrement sensible dans le grand style. Il tient à l'ingéniosité des expressions figurées :

[q]uand un Orateur se sert de quelqu'expression qui n'est pas naturelle, & qui néanmoins fait concevoir les choses, cette imitation est agreable, l'adresse avec laquelle il s'est servi de cette expression qui n'étoit pas faite pour cet usage, plaît<sup>505</sup>.

L'agrément du grand style vient aussi de ce que ce type d'expressions facilite la compréhension du discours : «[l]es hommes ne conçoivent qu'avec une application penible les choses spirituelles; les expressions sensibles, qui leur épargnent cette peine leur sont agreables<sup>506</sup>». Elles sont en outre la marque des passions et, pour cette raison, source de «quelque plaisir secret<sup>507</sup>». Mais surtout, le plaisir engendré par le grand style s'explique par des considérations ontologiques :

[l]'homme étant fait pour la grandeur, tout ce qui en porte les marques donne du plaisir. Ainsi la fecondité, la richesse des expressions, les grandes périodes, les grands mots, les figures hardies, les pensées relevées sont agreables<sup>508</sup>.

D'où la tentation de l'abus, de l'excès ou, selon le termes consacré à l'époque, de l'«enflure», qui constitue l'écueil du grand style. Contrairement à l'emphase, l'enflure se caractérise par la disproportion entre la noblesse de l'expression et la trivialité du sujet. La logique discursive n'y est pas davantage respectée que la convenance. Le style n'apparaît pas alors comme la conséquence, mais comme la source de la grandeur du sujet, en vertu de cette logique des apparences selon laquelle «tout ce qui a un air extraordinaire [...] paraît grand<sup>509</sup>». L'enflure consiste donc à «cacher la

---

<sup>505</sup>Lamy, p. 292.

<sup>506</sup>*Ibid.*, p. 293.

<sup>507</sup>*Ibid.* : «[o]n aime à ressentir quelques petites émotions, quand on ne craint point d'ailleurs aucune fâcheuse suite» (*ibid.*).

<sup>508</sup>*Ibid.*, p. 291.

<sup>509</sup>*Ibid.*, p. 294.

bassesse de ses pensées sous cette vaine montre de grandeur<sup>510</sup>» : elle tient de l'affectation, de la fausseté du paraître dénué d'être. À travers l'inadéquation du discours, elle révèle surtout celle de l'orateur :

comme dit Quintilien, plus un esprit est rampant & borné, plus il affecte de paraître élevé & fecond. Les petites gens affectent de paraître grands en s'élevant sur la pointe de leurs pieds. Ceux qui sont foibles font le plus de rodomontades. Cette enflure du stile, ces affectations de mots qui font du bruit, sont plutôt des témoignages de foiblesse que de force<sup>511</sup>.

L'enflure pose donc le problème de la légitimité des procédés d'amplification et d'ornementation. Au bout du compte, le critère décisif est, là encore, le pathos. La grandeur de la matière discursive excite en effet nécessairement chez l'orateur de grandes émotions : «l'on n'envisage gueres ce qui est grand tranquillement, ni sans ressentir des mouvemens d'admiration, d'amour, ou de haine, de crainte, ou d'esperance<sup>512</sup>». Dans la logique du système rhétorique, de tels mouvements ne peuvent être verbalisés que par des expressions sortant de l'ordinaire. C'est donc avant tout la véhémence de la passion qui justifie, par exemple, la profusion et l'éclat des figures :

lorsque les choses sont grandes, & que l'on ne peut les envisager sans ressentir quelque grand mouvement, le stile qui les décrit doit être necessairement animé, plein de mouvement, enrichi de Figures, de toute sorte de Metaphores<sup>513</sup>;

«[a]ussi nous voyons qu'il n'y a rien de plus figuré que le discours d'un grand Orateur qui entre dans tous les sentimens, & se revêt de toutes les affections

---

<sup>510</sup>*Ibid.*, p. 269.

<sup>511</sup>*Ibid.* Voir aussi la métaphore médicale, qui dénonce impitoyablement l'indigence morale du style enflé : «[l]es ornements du discours naissent [...] de la santé; c'est à dire de la justesse avec laquelle il a été composé», tandis qu'à l'inverse, «cette maniere de dire les choses avec un air sublime, qui ne leur convient point, est semblable à ce faux embompment des malades qui paroissent gras, lorsque la fluxion les rend bouffis» (*ibid.*, p. 288, 268). L'enflure connaît d'ailleurs son contraire, pareillement malsain : la «maigreur» du style (Bary, *La Rhétorique françoise*, p. 263).

<sup>512</sup>Lamy, p. 270.

<sup>513</sup>*Ibid.*, p. 264.



de celui dont il plaide la cause<sup>514</sup>». Par contraste, «[s]i le sujet qu'on traite n'a rien d'extraordinaire, si on le peut considerer sans être touché de passion; le stile doit être simple<sup>515</sup>».

Le pathos s'avère ainsi la véritable jauge de la convenance du style à la matière : à sujet commun, absence de passion, donc de figures, donc style simple; à sujet extraordinaire, passion véhémence, donc abondance de figures, donc style élevé. Il révèle, du coup, le fondement éthique de l'emphase : «[l]es figures enrichissent le stile, mais elles ne peuvent meriter de louanges si le mouvement qui les cause n'est louable<sup>516</sup>». Aussi la «passion [...] raisonnable» engendre-t-elle des «figures [...] justes<sup>517</sup>». À l'inverse, la seule «ardeur [...] de paroître feconds<sup>518</sup>» ne génère que les faux ornements de l'enflure. Entre la vérité de l'emphase et le mensonge de l'enflure se profilent, menace perpétuelle, les chimères de la folie :

[s]i [les] choses ne meritent point cette estime, si elles ne sont grandes que dans l'imagination de l'Auteur, cette magnificence fait remarquer son peu de jugement [...]. Il n'y a rien qui approche plus de la folie que de se laisser aller à des emportemens sans aucun sujet, de se mettre en colere pour une chose qu'on doit traiter avec froideur<sup>519</sup>.

Délibérée ou non, l'impropriété du style résulte donc, ultimement, d'un accroc à la logique du pathos : sur ce plan comme sur bien d'autres, le *docere* et le *dulcere* sont subordonnés à la vérité du *movere*.

Par son recours à différents procédés d'élocution liés à l'usage de la voix, ainsi que par sa nécessaire convenance aux catégories de l'invention et de la disposition, le grand style exige non seulement un code d'écriture, mais

---

<sup>514</sup>*Ibid.*, p. 280.

<sup>515</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>516</sup>*Ibid.*, p. 263.

<sup>517</sup>*Ibid.*

<sup>518</sup>*Ibid.*, p. 295.

<sup>519</sup>*Ibid.*, p. 263.

aussi un code de prononciation spécifique. Pour bien rendre la majesté du propos, la voix de l'orateur devra être forte, souvent haute, et le débit généralement lent, voire pesant, à moins que la violence de la passion n'y mette de la «précipitation<sup>520</sup>». Quant aux procédés d'amplification et d'ornementation, ils obéissent aux principes du sémantisme sonore : renforcement vocal des répétitions et redites, marques d'affectivité propres aux figures pathétiques, harmonie imitative des figures de mots. Dans le grand style, l'emphase du verbe passe donc par celle de la voix, qui donne à entendre le «son [...] grave & éclatant<sup>521</sup>» des voyelles et consonnes, la richesse phonétique des termes qui «remplissent la bouche<sup>522</sup>», le «grand bruit» des «longues périodes<sup>523</sup>». Matière, passions, intention oratoire, procédés d'élocution, tous ces paramètres scripturaux sont aussi des paramètres vocaux : dans l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle, le style demeure une réalité foncièrement sonore.

L'élocution apparaît ainsi comme le double scriptural de la prononciation oratoire. Elle en est, d'une part, la préfiguration, les différents procédés lexico-syntaxiques précisant d'avance, telles des didascalies, les modalités de réalisation vocale du texte. Une prononciation adéquate dépendrait d'abord d'une composition, puis d'une lecture attentives à la valeur orale de ces différentes marques. À la limite, le travail mélodique et rythmique de l'élocution peut même suppléer au défaut d'action d'un orateur :

je desirerois [...] que s'il ne pouvoit donner à ses Oraisons les graces de la Prononciation & du Geste, il s'étudiasst à récompenser ce defect par les figures de Diction qui regardent le son, par le nombre oratoire, & par les belles cadences de ses

---

<sup>520</sup>*Ibid.*, p. 202.

<sup>521</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 265.

<sup>522</sup>Lamy, p. 239, 263.

<sup>523</sup>*Ibid.*, p. 239. À l'inverse, «[l]a cadence du discours bas doit être négligée, & languissante, pour ce sujet il est à propos que tous les termes dont on se sert ayent un son foible» (*ibid.*).

périodes : de sorte que ses Oraisons, comme celles d'Isocrate, fussent agréables par elles-mêmes, encore qu'elles ne fussent pas leuës avec beaucoup d'art & de soin<sup>524</sup>.

Mais l'élocution est aussi, d'autre part, l'archive sonore de la prononciation, qui permet à la voix vive de survivre à l'écrit : «[u]ne cadence conforme aux choses, conserve en quelque maniere la vie au discours, en conservant le ton avec lequel il doit être prononcé<sup>525</sup>». Pour peu qu'on en connaisse le code, et sans minimiser les inévitables distorsions dues au passage du temps et à la modification des sensibilités, quelque chose de la réalité sonore de l'art oratoire du XVII<sup>e</sup> siècle nous demeure ainsi audible à travers les textes. La constatation vaut aussi, évidemment, pour la poésie dramatique, où le jeu des figures et des cadences tient pareillement lieu «d'une voix vivante<sup>526</sup>». À l'instar de Cicéron affirmant que «l'action est comme l'élocution du corps<sup>527</sup>», on pourrait dire qu'en retour, l'élocution est comme l'action du texte, résonance continue de la voix vive.

## 2.3 Spécialisation de l'accent oratoire

### 2.3.1 Registre linguistique

L'importance de l'élocution dans le système de l'accent oratoire soulève la question cruciale du rapport de l'éloquence à la langue. Dans

---

<sup>524</sup>Le Faucheur, p. 62-63. De même, pour contrer le bredouillement, Le Faucheur conseille encore de travailler l'élocution : «Y a-t-il des endroits où vous ayez plus de peine à vous garder de ce défaut, comme en certains formulaires que vous avez à réciter ordinairement? Si vous n'en pouvez venir à bout autrement, comme il y a des personnes à qui il est impossible, changez-y quelque chose en l'ordre des mots, ou insérez-y quelque particule, ou au lieu du mot qui vous fait faillir, mettez-y son synonyme, & vous y trouverez une grande facilité» (*ibid.*, p. 71).

<sup>525</sup>Lamy, p. 235.

<sup>526</sup>*ibid.*, p. 233.

<sup>527</sup>Cicéron, *L'Orateur*, XVII, 55.

l'Antiquité, la correction grammaticale constituait déjà la base de la rhétorique : pour Cicéron, un discours qui manquait à la *latinitas* ne pouvait prétendre ni à la clarté, ni à la convenance<sup>528</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'élocution se trouve au cœur de la politique linguistique du bon usage. La réflexion grammaticale continue de prendre appui sur la tradition oratoire, mais on observe aussi le phénomène inverse : le code de l'usage commence à pénétrer le système rhétorique, tant sur le plan des règles d'écriture du discours que sur celles de sa prononciation. Dans la foulée, certaines distinctions traditionnelles entre le registre de la parole publique et celui de la parole privée s'estompent; d'autres, au contraire, se renforcent. Les caractéristiques de l'accent oratoire de la seconde moitié du siècle doivent donc se comprendre non seulement en fonction de la tradition de la *pronuntiatio*, mais aussi en fonction des règles de la prononciation d'usage.

Lorsqu'en 1647 Vaugelas publie ses *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, il ne fait que ratifier une tendance qui s'affirmait depuis plus d'un demi-siècle : soumettre le français à la double autorité de la Cour et de la République des lettres. Cette entreprise de réglementation de la langue est l'œuvre collective de «puristes» qui, poursuivant le travail de Malherbe, cherchent à débarrasser le français de termes et de tours jugés impropres : équivoques, archaïsmes, termes techniques et populaires, etc. Parmi eux, aux côtés de poéticiens et de grammairiens tels que Deimier, Maupas, Antoine Oudin, on retrouve l'élite des gens du monde : Balzac, Voiture, Mademoiselle de Scudéry, Faret. Pareillement critiques du langage pédant et du langage du Palais, ils

---

<sup>528</sup>Cicéron, *De l'orateur*, dans Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 50.

imposent rapidement l'usage de «la cour et [d]es bons auteurs<sup>529</sup>» dans la conversation et dans l'écriture, et ce malgré une résistance bien sentie<sup>530</sup>.

La langue de la Cour étant, nécessairement, celle du roi, plusieurs critiques soutiennent que le purisme était un des nombreux adjuvants de l'absolutisme. Dans un article récent, Hélène Merlin dévoile une réalité plus complexe : les entreprises de réforme de la langue découleraient, non pas tant de la politique de gloire du monarque, que de la scission qui s'opère, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, entre les domaines du public et du privé, et à laquelle correspond, sur le plan linguistique, un bris de continuité entre les catégories oratoires de l'invention et de l'élocution. Avec le renforcement de l'État au détriment de la magistrature, l'éloquence politique du Palais se voit en effet réduite au seul genre épideictique, «rhétorique de l'éloge [qui] consiste à polir la diction sans émettre le moindre jugement sur les choses<sup>531</sup>». Privé de sa liberté d'invention, l'art oratoire se redéploie alors autour des ressources de l'élocution, c'est-à-dire de la (relative) liberté individuelle du style. Mais le propre des «mots» étant précisément d'«exciter l'idée de la chose qu'ils représentent», l'élocution devient un lieu de compensation, où les «pratiques rusées du discours<sup>532</sup>» permettent «de multiples façons de toucher aux choses, sans y toucher en apparence<sup>533</sup>».

Le phénomène s'observe dans l'éloquence juridique et religieuse, mais surtout dans l'art de la conversation, qui constitue de fait la «seule forme

---

<sup>529</sup>Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise*, Jeanne Streicher éd., Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1647], préface.

<sup>530</sup>En particulier de la part de M<sup>lle</sup> de Gournay, fille spirituelle de Montaigne, de Camus et surtout de La Mothe Le Vayer.

<sup>531</sup>Hélène Merlin, *op. cit.*, p. 379.

<sup>532</sup>*Ibid.*, p. 389.

<sup>533</sup>*Ibid.*, p. 380.

d'éloquence orale compatible avec une Cour monarchique<sup>534</sup>». C'est dans ce contexte de repli sur la parole privée que s'effectuent les premières tentatives de régulation de la langue. Celles-ci apparaissent donc, non pas comme un désir d'asservissement au pouvoir public, maître des «choses», mais au contraire comme le désir de faire de la langue, au sein même de l'espace privé auquel elle est confinée, «*la chose par excellence, une chose publique, porteuse d'une idée de société partagée par les sujets parlants dans la communion de la conversation écrite ou orale*<sup>535</sup>». Le purisme tente ainsi, selon Hélène Merlin, une «définition politique de la langue<sup>536</sup>». En matière d'usage, la communauté du code, c'est-à-dire les «lois édictées par le *public* sur la langue<sup>537</sup>», affirme la souveraineté, non pas du roi, mais du corps social des particuliers : «[c]omme la parole est le lien de la société, et que la langue qu'une nation parle est commune à toute la nation; le public seul peut déterminer ce qui regarde la parole<sup>538</sup>». Ainsi,

en plaçant leur liberté et leurs règles dans leurs pratiques langagières, les particuliers se sont en fait inventés comme public français autonome, à partir des modèles juridico-politiques laissés disponibles par l'interdit du débat politique<sup>539</sup>.

Fondée en 1634, l'Académie française donne au purisme une base institutionnelle<sup>540</sup>. Sa mission consiste à mener l'élocution française au niveau de perfection des modèles antiques :

[n]otre langue, plus parfaite déjà que pas une des autres vivantes, pourra bien enfin succéder à la latine et à la grecque, si l'on prend plus de soin qu'on n'a fait jusqu'ici de

---

<sup>534</sup>Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, p. 496.

<sup>535</sup>Merlin, p. 381; souligné par l'auteure.

<sup>536</sup>*Ibid.*, p. 382.

<sup>537</sup>*Ibid.*, p. 385; souligné par l'auteure.

<sup>538</sup>Dominique Bouhours, *Doutes sur la langue françoise*, p. 48; cité par Merlin, p. 391.

<sup>539</sup>Merlin, p. 393.

<sup>540</sup>Sur la posture ambiguë de l'Académie, entre société civile et pouvoir, voir Hélène Merlin, *op. cit.*

l'élocution, qui n'est pas à la vérité toute l'éloquence, mais qui en fait une fort bonne et considérable partie<sup>541</sup>.

Afin d'en couvrir tous les aspects, les statuts de la compagnie prévoient la composition de quatre ouvrages : un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique et une poétique. Le dictionnaire contiendrait «tout le corps de la langue» tiré d'«un choix de tous les auteurs morts qui avoient écrit le plus purement en notre langue», aussi bien en prose qu'en vers<sup>542</sup>. La grammaire «fourniroit le corps de la langue, sur lequel sont fondés les ornements de l'oraison et les figures de la poésie», de manière à constituer «un traité exact de toutes les parties de l'oraison, et de toutes les constructions régulières et irrégulières<sup>543</sup>». Quant à la rhétorique et à la poétique, on les «composeroit pour servir de règle à ceux qui voudroient écrire en vers et en prose<sup>544</sup>». Aucun de ces projets ne se concrétisa avant la fin du siècle; des arrêts ponctuels, tels les *Sentiments sur le Cid*, témoignent néanmoins, au fil du siècle, des prises de position de la compagnie.

Vaugelas était membre de l'Académie. C'est lui qui, en 1639, entreprit la rédaction du dictionnaire, interrompue par sa mort en 1650. Il travaillait aussi à une traduction de Quinte-Curce fondée sur les règles du bon langage, qui parut à titre posthume par les soins de Chapelain et Conrart. De son vivant, il donna les célèbres *Remarques* qui, si l'on en croit Pellisson, sont inspirées de plusieurs décisions de l'Académie<sup>545</sup>. Dans la préface, Vaugelas précise bien qu'il ne s'agit pas d'un code de lois, mais du constat

---

<sup>541</sup>Paul Pellisson-Fontanier et Pierre-Joseph Thoulier, abbé d'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, Charles Louis Livet éd., Paris, Didier, 1858 [1653, 1730-1743], I; projet de Boisrobert.

<sup>542</sup>*Ibid.*, I, p. 102-104; projet de Chapelain.

<sup>543</sup>*Ibid.*, I, p. 102.

<sup>544</sup>*Ibid.*, I, p. 28; discours de Chapelain.

<sup>545</sup>*Ibid.*, I, p. 51-52.

d'«un simple tescmon, qui depose ce qu'il a veu et ouï<sup>546</sup>». Ni la raison, ni l'étymologie n'ont de part dans son projet. Pour Vaugelas, la seule autorité en matière de langue, c'est «l'Usage, que chacun reconnoist pour le Maistre & le Souverain des langues vivantes<sup>547</sup>». Cette façon de voir n'était pas nouvelle : Antoine Oudin par exemple avait déjà donné en 1632 une *Grammaire françoise rapportée au langage du temps*. Vaugelas est cependant le premier qui distingue nettement un bon et un mauvais usage. Pour lui et ses collègues académiciens, l'opposition entre la pureté du bon usage et la corruption du mauvais relève de l'axiologie de l'élite et de la masse : «[l]e mauvais se forme du plus grand nombre de personnes, qui presque en toutes choses n'est pas le meilleur, & le bon au contraire est composé non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix<sup>548</sup>».

Le bon usage caractérise donc une infime minorité de la population de la France, concentrée non pas même à Paris, mais en son cœur social, «la Cour», c'est-à-dire, outre l'entourage immédiat du monarque, «plusieurs personnes de la ville où le Prince reside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la Cour participent à sa politesse<sup>549</sup>». C'est, dans les termes de Ferdinand Brunot, «la langue d'un groupe pris dans une classe<sup>550</sup>»; on la retrouve au Louvre, dans les salons et les académies, sous la plume et sur les lèvres du même public restreint que celui de l'Académie française : les écrivains et les mondains.

---

<sup>546</sup>Vaugelas, préface, II, 2.

<sup>547</sup>*Ibid.*

<sup>548</sup>*Ibid.*

<sup>549</sup>*Ibid.*, préface, II, 3.

<sup>550</sup>Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1966, IV, p. 75.



Le bon usage concerne tant la langue parlée que la langue écrite, comme en témoigne la fameuse définition : «la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps<sup>551</sup>»; et Vaugelas de préciser : «ce n'est que de cette conformité qui se trouve entre les deux, que l'Usage s'establit<sup>552</sup>». L'oralité y garde cependant la préséance, dans le droit fil de la hiérarchie priscinienne : «[l']écriture n'est qu'une image de la parole, et la copie de l'original, de sorte que l'Usage se prend non pas de ce que l'on écrit, mais de ce que l'on dit et que l'on prononce en parlant<sup>553</sup>». Il convient donc de demeurer prudent à l'égard de certaines déclarations qui semblent signaler un glissement de l'autorité traditionnelle de l'oral à celle de l'écrit : par exemple, si Vaugelas affirme que «le consentement des bons Auteurs est comme le sceau, ou une verification, qui *authorise* le langage de la Cour, & qui marque le bon Usage, & decide celuy qui est douteux<sup>554</sup>», quelques lignes plus haut, il justifie la prévalence de la langue de la Cour sur celle des écrivains en vertu de l'autorité traditionnelle de la parole vive :

Ce n'est pas pourtant que la Cour ne contribuë incomparablement plus à l'Usage que les Auteurs, ny qu'il y ayt aucune proportion de l'un à l'autre; Car enfin la parole qui se prononce, est la premiere en ordre & en dignité, puis que celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée<sup>555</sup>.

Aussi le modèle de l'oral doit-il rester présent à l'esprit de tout écrivain : «[l]a plus grande de toutes les erreurs en matiere d'écrire, est de croire, comme font plusieurs, qu'il ne faut pas écrire, comme l'on parle<sup>556</sup>».

---

<sup>551</sup>Vaugelas, préface, II, 3.

<sup>552</sup>*Ibid.*, préface, II, 4.

<sup>553</sup>*Ibid.*, p. 470.

<sup>554</sup>*Ibid.*, préface, II, 5; souligné par moi.

<sup>555</sup>*Ibid.*

<sup>556</sup>*Ibid.*, p. 509.

La prévalence de l'oral dans la théorie du bon usage s'explique par au moins deux raisons intimement liées : l'influence des femmes et l'importance de la conversation. Les femmes du monde jouent en effet un rôle capital dans la pureté de la langue française : n'étant pas corrompues par l'étude du grec ou du latin, elles apparaissent comme les meilleurs modèles.

C'est pourquoy le plus eloquent homme qui ayt jamais esté [Cicéron], avoit raison de consulter sa femme & sa fille dans les doutes de la langue, plustost qu'Hortensius ny que tous ces autres excellens Orateurs qui fleurissoient de son temps. De là vient aussi que pour l'ordinaire les gens de lettres, s'il [sic] ne hante la Cour ou les Courtisans, ne parlent pas si bien ny si aisement que les femmes, ou que ceux qui n'ayant pas estudié sont tousjours dans la Cour<sup>557</sup>.

Par ailleurs, les femmes les plus influentes sont de véritables arbitres de l'usage : dans leurs salons, sous leurs auspices, on débat et on résout les problèmes de langue. Ainsi Vaugelas s'inspire-t-il en plusieurs endroits des arrêts de la marquise de Rambouillet<sup>558</sup>. Toutefois, la sagesse féminine ne s'étend pas à la langue écrite. Dans ce domaine, le manque d'éducation des femmes joue plutôt contre elles : par exemple, elles ont tendance à écrire *en naffaire* plutôt qu'*en affaire* par analogie avec la prononciation<sup>559</sup>. L'expertise des femmes se limite donc à la langue orale, et plus particulièrement à la conversation où souvent elles excellent :

Quand elles ont l'esprit bien fait, j'aime mieux leur conversation que celle des hommes : on y trouve une certaine douceur qui ne se rencontre point parmi nous, et il me semble outre cela qu'elles s'expliquent avec plus de netteté et qu'elles donnent un tour plus agréable aux choses qu'elles disent<sup>560</sup>.

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>558</sup> Il lui offre, par exemple, cet hommage transparent pour la création du mot *débrutaliser* : «tous ceux à qui je l'ay dit, luy donnent leur voix, & pas un jusqu'icy ne l'a condamné pour sa nouveauté, comme on fait d'ordinaire tous les autres. Aussi a-t-il esté fait par une personne, qui a droit de faire des mots, & d'imposer des noms, s'il est vray ce que les Philosophes enseignent, qu'il n'appartient qu'aux sages d'eminente sagesse d'avoir ce privilege» (*ibid.*, p. 492).

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>560</sup> François, duc de La Rochefoucauld, «Portrait de M.R.D. fait par lui-même» [1659], dans *Maximes*, Jacques Truchet éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p. 168.

Or la conversation est une activité mondaine essentielle au XVII<sup>e</sup> siècle. Se développant en marge de l'éloquence gallicane, sous l'influence des traités italiens de civilité<sup>561</sup> et celle, immense, de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé<sup>562</sup>, elle prend un essor considérable en raison du rétrécissement du champ de l'éloquence politique. Fondée sur la réciprocité et la civilité des échanges, la conversation est inséparable de l'idéal d'honnêteté : «le respect de conventions formelles dans les rapports sociaux et dans le dialogue» suppose «une règle du jeu commune qui rend la lutte des amours-propres plus indirecte, plus spirituelle, sous l'harmonie apparente des gestes et des voix<sup>563</sup>». Instrument exemplaire de sociabilité, la conversation est aussi un instrument politique, puisqu'«[o]n décide du mérite d'un homme sur la manière dont il se tire d'une Conversation<sup>564</sup>»; elle a donc «une importance existentielle pour le courtisan<sup>565</sup>».

On comprend dès lors que le bon usage de la langue soit aussi un bon usage de la prononciation. La plupart des grammaires publiées entre le début du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle en tiennent compte<sup>566</sup>. Il faut cependant

---

<sup>561</sup> Le *Courtisan* de Castiglione, le *Galatée* de della Casa, la *Conversation civile* de Guazzo.

<sup>562</sup> Marc Fumaroli, Préface à Jacqueline Hellegouarc'h éd., *L'Art de la conversation, anthologie*, Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1997, p. XX-XXI.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>564</sup> Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *Modèles de conversation pour les personnes polies*, Paris, J. et M. Guignard, 1701 [1697], avertissement.

<sup>565</sup> Christoph Strozetski, *Rhétorique de la conversation*, Sabine Seubert trad., Paris/ Seattle/ Tübingen, Biblio 17 (Papers on French Seventeenth Century Literature), 1984, p. 214.

<sup>566</sup> La prononciation est incluse dans la Grammaire de Maupas (1618, rééditée et augmentée en 1625), les Remarques de Vaugelas (1647), la Grammaire de Chifflet (1659), les Observations de Ménage (1672), les Remarques nouvelles du P. Bouhours (1676), les Remarques de Thomas Corneille (1687), les Réflexions d'Andry (1689) et leur critique par Saint-Réal (1691). De la Touche (1696), Regnier (1705) et Buffier (1709) traitent encore de la prononciation dans leurs grammaires respectives, tandis que Dangeau (1694) et Boindin (1709) établissent parallèlement les fondements d'une science phonétique du langage. Les grammaires scolaires fournissent aussi d'importants renseignements, par exemple la *Nouvelle méthode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue françoise* d'Irson (1656, rééditée en 1662 et 1667) et la *Méthode nouvelle pour apprendre aux enfants à lire parfaitement bien le latin et le françois* (1694) de Scipion Roux. Du côté des lexicographes, l'intérêt pour la prononciation varie : tandis que Richelet y accorde une grande

attendre 1687 pour que paraisse le premier traité consacré spécifiquement à la prononciation : l'*Art de bien prononcer et de bien parler la langue française* de Hindret (réédité et augmenté en 1696)<sup>567</sup>. Cet ouvrage essentiel, destiné aux maîtres de français, sera suivi de l'anonyme *Dissertation sur la prononciation de la langue françoise* (1696), de l'*Abrégé de la prononciation françoise* (1703) de Veneroni et des *Règles de la prononciation pour la langue françoise* (1711) reprises de Hindret par Billecoq. Le fait que la publication de ces traités coïncide avec la disparition progressive de la prononciation dans les ouvrages de grammaire générale semble indiquer une spécialisation de la discipline qui, tout en témoignant de l'importance sociale de la voix, révèle un net infléchissement de la réflexion grammaticale vers l'écriture, phénomène qui n'est pas sans évoquer le déplacement parallèle de la *pronuntiatio* hors du champ de la rhétorique<sup>568</sup>.

À l'instar des autres aspects du bon usage, le modèle de la bonne prononciation se trouve évidemment à la cour<sup>569</sup>. La prononciation courtisane respecte les règles de base de la conversation mondaine : simplicité, naïveté pouvant aller jusqu'à une certaine négligence, mais surtout esprit de politesse, cette «certaine attention à faire que par nos paroles et par nos

---

importance dans son *Nouveau Dictionnaire françois* (1680), ces messieurs de l'Académie refusent d'entrer dans ce «detail tres-long et tres inutile» (préface de l'éd. de 1694) jusqu'en 1740; dans l'*Encyclopédie* au contraire, les articles de grammaire de Dumarsais en traitent dès la première édition.

<sup>567</sup>Exception faite des *Hypomneses de Gall. lingua peregrinis eam discentibus necessariæ* de Henri Estienne (1582), donnés au public français en guise de complément à la grammaire de son père, les traités de prononciation antérieurs à celui d'Hindret sont destinés à un public étranger : anglais pour *De pronuntiatione linguæ gallicæ libri duo* de Saint-Liens (1580), allemand pour *De Francicæ linguæ recta pronuntiatione* de Théodore de Bèze (1584), wallon pour l'anonyme *Ecloge præcipuarum legum gallicæ pronuntiationis* (1624).

<sup>568</sup>Voir ci-dessous, section 2.3.2.

<sup>569</sup>«[L]a bonne prononciation qui est une partie essentielle des langues vivantes, veut que l'on hante la Cour» (Vaugelas, préface, II, 5).

manières les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes<sup>570</sup>». Dans la prononciation, le contentement de l'autre passe par celui de ses oreilles, d'où l'importance de respecter au moins quatre paramètres vocaux : la douceur, la clarté, l'égalité et la lenteur.

L'exigence de douceur était déjà une caractéristique du parler courtois sous François 1<sup>er</sup> : «celle tant recommandee douceur, par laquelle ie confesse que legitiment on peult impetrer un vice de la coutume<sup>571</sup>». Dauron, un des interlocuteurs du *Dialogue de l'ortografe é prononciacion françoëse* de Peletier du Mans, explique la prolifération de tous les «moz qui se prononcet a petit bec» par les effets conjugués de la paix et de la galanterie :

depuis que les François ont été an pès, iz ont commancé a parler plus doussemant, é, si j'osoé dire, plus molemant. Ne lés avons nous pas vuz si sugéz a leurs dames, qu'iz usset cuidé être péché mortèl de prononcer autremant qu'èles, s'estimans eures de les pouvoèr imiter an grace é an langage? Mès commant usset iz pù fère autremant qu'iz ne leur usset donné le sèrvicé de la langue, vu qu'iz leur vouët é dédioët le cors é l'ame<sup>572</sup>?

Dans la seconde moitié du siècle, le discrédit de la royauté et les progrès de l'érudition grecque et latine contribuent à dévaloriser la prononciation de cour. Pourtant Amyot, précepteur d'Henri III, continue de recommander la douceur en des termes qui préfigurent ceux des théoriciens du siècle suivant :

En [...] choisissant [les mots], nous prendrons ceus qui sont les plus propres pour signifier la chose dont nous voulons parler, ceus qui nous sembleront plus doux, qui sonneront le mieux à l'aureille, qui seront plus coutumierement en la bouche des biens parlans [...]. Les mots estans choisis, il les convient joindre et lier ensemble, de façon qu'il n'y ait aucune dure rencontre de lettres ny de syllabes<sup>573</sup>.

<sup>570</sup>Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard (Folio), 1975 [1696], p. 106-107.

<sup>571</sup>Guillaume des Autels, *Réplique à Meigret*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1551, p. 22.

<sup>572</sup>Jacques Peletier du Mans, *Dialogue de l'ortografe é prononciacion françoëse*, Genève, Slatkine, 1964 [1550], p. 84.

<sup>573</sup>Jacques Amyot, *Projet d'éloquence royale*, Versailles, Ph. O. Pierre, 1805 [1570-1580], p. 44.

Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, la douceur revient au premier plan sous l'influence renouvelée des dames, cautionnée par celle des puristes. L'exemple le plus curieux en est la substitution de *a* pour *e* dans le parler courtisan. «[N]ostre langue qui aime la douceur de la prononciation, change volontiers l'*a*, en *e*, n'y ayant point de doute que l'*a*, est une voyelle beaucoup moins douce que l'*e*<sup>574</sup>», explique Vaugelas : ainsi *erondelle* est meilleur et plus usité qu'*arondelle*, *Arrien* est préférable à *Arrian*, *demoiselle* a supplanté *damoiselle*, *guerir* a remplacé *guarir*<sup>575</sup>. L'argument est le même pour la prononciation de la diphtongue *oi* :

[à] la Cour on prononce beaucoup de mots écrits avec la dyptongue *oi*, comme s'ils estoient écrits avec la dyptongue *ai*, parce que cette dernière est incomparablement plus douce & plus délicate. A mon gré c'est une des beautés de nostre langue à l'ouïr parler, que la prononciation d'*ai*, pour *oi*; *Je faisais*, prononcé comme il vient d'estre écrit, combien a-t-il plus de grâce que, *je faisois*, en prononçant à pleine bouche la dyptongue *oi*, comme l'on fait d'ordinaire au Palais<sup>576</sup>?

C'est aussi ce qui explique le recul de l'*r* roulée, considérée trop rocailleuse. Dès la première moitié du siècle, on grasseye l'*r* double et initiale et, à partir du milieu du siècle, l'*r* médiale et finale<sup>577</sup>, en veillant toutefois à ne pas trop appuyer de la gorge : «ce n'est pas ainsi qu'on prononce à la cour, l'on doit un peu faire entendre l'*r*, mais il faut que ce soit d'une manière douce et qui n'ait rien de grossier ny de badaut<sup>578</sup>». Dans certains mots, le problème se résoud par l'élimination pure et simple de la lettre problématique : on prononce *note*, *vote*, *abre*, *mabre*, *mecredy*<sup>579</sup>.

<sup>574</sup>Vaugelas, p. 512.

<sup>575</sup>*Ibid.*, p. 512, 146, 141, 250.

<sup>576</sup>*Ibid.*, p. 98; voir aussi p. 411. «En prononçant plusieurs mots, nous changeons *oi* en *e*, pour en rendre la prononciation plus aisée & plus coulante. Ainsi, quoyque nous écrivions *paroistre*, *faisoit*, *croyance*, nous prononçons *parestres*, *faiset*, *creance*.» (Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1683 [1671], p. 98).

<sup>577</sup>Charles Thurot, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1881], p. 15-16; 269-270; 751.

<sup>578</sup>Nicolas Andry de Boisregard, *Réflexions sur l'usage présent de la langue française*, Paris, L. d'Houry, 1692, p. 466.

<sup>579</sup>Thurot, p. 279, 281.

De façon générale, les théoriciens de l'usage assimilent la douceur de la prononciation à l'amuïssement de nombreux phonèmes qui continuent par ailleurs de subsister dans l'orthographe. Le cas le plus évident est celui du *e* féminin. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on donne encore des règles pour le prononcer à «demy-son». Mais le purisme tend à l'éliminer : «comme les langues se polissent, & se perfectionnent jusqu'à un certain point, on a supprimé pour une plus grande douceur l'*e*<sup>580</sup>». Vers 1660, ce n'est plus qu'«un son imparfait et presque imperceptible<sup>581</sup>» que Lancelot assimile au *scheva* hébreu : «un son sourd conjoint aux consonnes lorsqu'on veut les prononcer sans voyelle, comme lorsqu'elles sont suivies immédiatement d'autres consonnes<sup>582</sup>». Il ne se prononce plus qu'en certaines occurrences : entre des consonnes identiques (*honesteté*), après un groupe de consonnes dont la dernière est une liquide (*tremblement*), dans le cas de deux *e* en syllabe consécutive (*Gen(e)vois* ou *G(e)nevois*) et, à la finale des mots, après certains groupes de consonnes : *ventre, tendre, table, livre*. Pour le P. Bouhours, «[i]l n'y a rien de plus agréable à l'oreille» que l'amuïssement du *e*<sup>583</sup>. Charpentier confirme :

rien n'est plus doux que cette suppression ou Synalœphe parce que ce son foible et leger de l'*E* féminin, semble chercher à se perdre dans un autre plus fort qui se presente, et qui le vient couvrir si agreablement que l'oreille ne se plaint de rien, parce qu'elle n'a presque rien perdu<sup>584</sup>.

La tendance à l'amuïssement se manifeste aussi par la suppression des sonorités conjointes. Ainsi, dans les diphtongues, on cherche à éviter le

---

<sup>580</sup>Vaugelas, p. 442-443.

<sup>581</sup>Laurent Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise*, Bruxelles, 1675 [Anvers, 1659], p. 21.

<sup>582</sup>Claude Lancelot et Antoine Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, P. Le Petit, 1660.

<sup>583</sup>Bouhours, *Entretiens*, p. 98.

<sup>584</sup>François Charpentier, *De l'excellence de la langue françoise*, Paris, Barbin, 1683, p. 428.

choc de l'hiatus : «Toutes les personnes qui ont l'oreille délicate sentent fort bien [...] que la prononciation de ces voyelles [...] est ordinairement beaucoup plus soutenue et plus agréable en une seule syllabe qu'en deux<sup>585</sup>». Les dernières diérèses disparaissent au début du XVIII<sup>e</sup> siècle :

toutes les diptongues propres, savoir *ia, ie, io, oi, oua, oue, ui*, se prononcent toutes en prose aussi vite qu'une seule syllabe ordinaire : ainsi on ne prononce jamais dans le discours ordinaire *di-able, li-er, vi-olon, vo-èr, jou-aie, ou-i, fu-ir* en deux syllabes, mais en une seule, *diable, fuir*, etc.;

seul *hier* demeure «plus doux en deux syllabes qu'en une seule<sup>586</sup>.

Les consonnes subissent le même sort, puisqu'on estime que «les langues les plus rudes sont celles qui ont plus [sic] de consonnes jointes<sup>587</sup>».

À cet égard,

le français est infiniment éloigné de la rudesse de toutes les langues du Nord, dont la plupart des mots écorchent le gozier de ceux qui parlent, & les oreilles de ceux qui écoutent. Ces doubles *vv*, ces doubles *ff*, ces doubles *kk*, qui regnent dans toutes ces langues-là, toutes ces consonnes entassées les unes sur les autres sont horribles à prononcer, & ont un son qui fait peur. Le mélange des voyelles & des consonnes dans le François fait un effet tout contraire. Nous n'avons point d'aspiration forte, ni aucune de ces lettres que les doctes nomment *Gutturales*<sup>588</sup>.

La suppression des consonnes finales découle de la même logique :

la langue Française est admirable sur ce point, car ceux qui la savent bien parler la prononcent de telle sorte, que l'oreille n'entend presque jamais de ces sons aspres qui naissent de la collision des lettres sourdes [...]. Ainsi supposons qu'il faille prononcer ces paroles. *On ne sauroit trop severement punir ce grand coupable*. Celui qui prononce bien [...] prononce comme s'il estoit escrit *On ne sauroi tro severemen puni ce gran coupable*<sup>589</sup>.

<sup>585</sup>De la Touche, *L'Art de bien parler françois*, Amsterdam, Arkstee, 1710 [1696], p. 351.

<sup>586</sup>Claude Buffier, *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Paris, P. Giffart, 1724 [1709], p. 846, 1116. C'est en vertu des mêmes principes que le P. Bouhours justifie les solécismes : «Nous avons de la peine à souffrir la rencontre des voyelles qui ne se mangent point, quand elle a quelque chose de choquant; & nous avons mieux aimé établir un solécisme, en disant *mon ame, mon épée*, que de dire, selon les regles de la Grammaire, *ma ame, ma épée*» (*Entretiens*, p. 99; *Doutes sur la langue françoise*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1682 [1674], p. 274).

<sup>587</sup>Jean Desmarests de Saint-Sorlin, *La Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la Grecque et la Latine*, Paris, Th. Jolly, 1670, p. 13.

<sup>588</sup>Bouhours, *Entretiens*, p. 97-98.

<sup>589</sup>Charpentier, p. 430-431.



Si l'amuïssement des consonnes s'impose dans l'usage courtois, les théoriciens demeurent cependant divisés quant à sa pertinence. Vaugelas avait une opinion mitigée sur la suppression du *s*<sup>590</sup>; quant aux consonnes finales, Hindret reconnaît que les règles «ont beaucoup d'exceptions<sup>591</sup>» et hésite à trancher :

de cent personnes qui parleront dans une conversation, quelles qu'elles soient, il y en aura bien quatre vingt qui ne prononceront pas les consonnes finales. De vous dire laquelle des deux prononciations est la meilleure, c'est ce que je n'entreprendrai pas de faire<sup>592</sup>.

Quant à D'Aisy, il estime que dans certains cas «l'usage permet [...] de prononcer les finales [...], suivant l'euphonie des mots<sup>593</sup>». De fait, la tendance générale semble contrebalancée, et parfois contrariée, par le développement parallèle d'une prononciation étymologique fondée sur l'orthographe, qui explique par exemple le maintien du *c* final dans nombre de mots : «il faut tousjours prononcer le *c*, d'avec, devant quelque lettre qu'il se rencontre, & se garder bien de dire *avé moy, avé un de mes amis, &c.* comme prononcent plusieurs<sup>594</sup>».

Peut-être les scrupules des grammairiens marquent-ils surtout une réaction contre la douceur excessive de la prononciation précieuse, qui confinait à la langueur. Car si la douceur permet de polir le son, elle n'est rien sans la clarté qui le rend audible. «Voilà donc deux conditions nécessaires

---

<sup>590</sup>«Jusqu'icy sans doute c'est une faute de dire, *satifaire, & satisfaction*, & la plus saine partie de la Cour, & des Auteurs, s'y oppose, & ne le peut souffrir; mais je crains bien que dans peu de temps cette mauvaise prononciation ne l'emporte, parce qu'il est plus doux de dire, *satifaire, & satisfaction* sans *s*, qu'avec une *s*, & la prononciation en est beaucoup plus aisée. Que si maintenant elle nous semble rude, c'est que l'oreille n'y est pas encore accoustumée. La mesme chose est arrivée à plusieurs mots, que nous avons en nostre langue escrits avec l'*s*, qui se prononçoit au commencement, & qu'on a supprimé depuis pour les rendre plus doux» (Vaugelas, p. 157).

<sup>591</sup>Jean Hindret, *L'Art de bien prononcer*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1687], p. 199.

<sup>592</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, 2<sup>e</sup> éd., p. 711.

<sup>593</sup>D'Aisy, *Nouvelle Méthode de la langue françoise*, Paris, E. Michallet, 1674, p. 77.

<sup>594</sup>Vaugelas, p. 315.

aux sons, afin qu'ils puissent être agréables. La première, qu'ils ne soient pas si violens qu'ils blessent les oreilles, la seconde, qu'ils soient clairement & distinctement entendus<sup>595</sup>». À cet égard, la langue française apparaît comme un modèle de perfection, tenant le juste milieu entre la rudesse de l'allemand et la mollesse de l'italien :

[s]es paroles ne sont pas toutes de soye, comme celles dont un sage politique vouloit qu'on se servist en parlant aux Princes, ni toutes de miel, comme celles d'un auteur Grec, qui a esté appellé pour cela, *voix de miel*, & *langue de miel*. Ce qu'elle a de doux & de délicat est soustenu par ce qu'elle a de fort & de masle. Ainsi elle n'a ni la dureté de la langue Allemande, ni la mollesse de la langue Italienne : & on peut la comparer à ces anciennes Heroïnes qui avoient toute la douceur de leur sexe, & toute la force du nostre<sup>596</sup>.

Enfin, selon le P. Lamy,

[c]e n'est pas toujours le manque de force qui rend les sons confus; mais leur inégalité. Les sons inégaux qui frappent les organes fortement & faiblement, avec vitesse & avec lenteur, sans aucune proportion, troublent l'ame, comme la diversité des affaires trouble un homme, qui ne peut s'appliquer à tant de choses en même temps<sup>597</sup>.

À cet égard, le système accentuel du français est exemplaire : l'accent tonique se retrouve toujours en finale, sur la dernière syllabe des mots à terminaison masculine et la pénultième des mots à terminaison féminine, de même qu'en fin de phrase. Cette régularité assure, là encore, la supériorité de la prononciation française : «notre parler est ferme et ne va point par sauts et par bonds comme celui de plusieurs nations<sup>598</sup>»;

de toutes les prononciations, la nostre est la plus naturelle & la plus unie. Les Chinois, & presque tous les Peuples de l'Asie chantent; les Allemans rallent; les Espagnols déclament; les Italiens soupirent; les Anglois sifflent. Il n'y a proprement que les François qui parlent : & cela vient en partie de ce que nous ne mettons point d'accents sur les syllabes qui précèdent la pénultième : car ce sont ces sortes d'accents, qui empeschent que le discours ne soit continué d'un mesme ton<sup>599</sup>.

<sup>595</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 189.

<sup>596</sup>Bouhours, *Entretiens*, p. 99-100.

<sup>597</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 189.

<sup>598</sup>D'Allais, p. 41.

<sup>599</sup>Bouhours, *Entretiens*, p. 88.

Certains vont plus loin, et soutiennent que la bonne prononciation française consiste à ne faire entendre *aucun* accent : «la prononciation doit estre égale en son accent, sans élever ny rabaïsser le ton sur les syllabes des dernieres paroles<sup>600</sup>». Cela semble en tout cas l'usage de la cour : «[à] la cour on n'a point d'accent dans la prononciation, notre langue n'étant agréable qu'autant qu'elle n'a point d'inflexion. [...] Il faut donc prononcer toutes nos silabes sur un même ton, si l'on veut parler agréablement<sup>601</sup>».

De même, la quantité apparaît moins marquée, et certainement plus fluctuante en français que dans les autres langues. La mesure des voyelles dépend du même critère que l'accent tonique, à savoir la nature des syllabes finales; elle est d'ailleurs souvent liée à leur accentuation<sup>602</sup>. Les graves sont considérées longues, les aiguës brèves<sup>603</sup>, opposition ayant d'autant plus d'importance qu'elle demeure le seul facteur discriminant en cas d'amuïssement des phonèmes : c'est en effet la longueur de la voyelle qui permet de distinguer à la prononciation *las* de *là*, *faire* de *fer*, et les singuliers (brefs) des pluriels (longs). Dès 1625, Maupas explique :

la dernière syllabe est la plus considerable en nostre langue. Partant qu'on y préne bien garde; car si elle est brève, elle preste sujet d'allonger la precedente; et si elle est longue, la precedente sera abrevee, ou pour le moins communément proferee. Or toute syllabe finissant en e feminin est brève. Toute autre termination est ou longue ou indifferente<sup>604</sup>.

<sup>600</sup>Chifflet, 2, 2.

<sup>601</sup>Grimarest, *Éclaircissemens sur les principes de la langue française*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1712], p. 292.

<sup>602</sup>Ainsi, pour assurer l'uniformité de l'accent, Masset recommande d'en passer par l'égalité de la mesure : «Quant aux accents, bien que nous en semblions avoir, toutes fois le meilleur est de n'en point faire et de prononcer toutes les syllabes d'un ton et mesure esgalle, comme les frappant toutes de la main d'un mesme tact, pour s'y accoustumer» (*Exact et très facile acheminement à la langue française*, Paris, David Douceur, 1606, p. 4). Voir, un siècle plus tard, Grimarest : «toute silabe devant être prononcée dans sa juste mesure; & toutes celles qui composent un mot devant être proferées sur le même ton, [...] dès qu'on s'écarte de ces deux préceptes, on forme une mauvaise prononciation, sans s'en apercevoir» (*Traité du récitatif*, p. 23).

<sup>603</sup>Thurot, p. 577.

<sup>604</sup>Charles Maupas, *Grammaire et Syntaxe française*, Blois, Philippe Cottureau, 1607, p. 38.

Près d'un siècle plus tard, Buffier ne dit pas autre chose :

la quantité de ces syllabes longues n'a lieu qu'au regard des dernières syllabes, ou des penultièmes dont la suivante renferme un e muet, car cet e muet ne donnant à la dernière syllabe qu'une prononciation sourde et obscure, il laisse tomber le fort de la prononciation sur la penultième, qui en cette occasion aussi bien qu'à la fin de nos vers est la dernière syllabe sur quoi l'on apuie<sup>605</sup>.

Selon Grimarest, «[t]outes personnes qui veulent suivre la cour à cet égard s'appliquent à donner aux syllabes françoises la longueur et la brieveté qu'elles doivent avoir<sup>606</sup>». Mais les règles sont complexes; ainsi, la quantité peut varier selon la position des mots dans la phrase :

dans le mot *savans*, la dernière syllabe est longue, et se prononce tout-à-fait longue si elle finit la phrase, et qu'on dise *ils sont savans*; mais si *savans* se trouve au milieu de la phrase, et qu'on dise *ce sont des savans dédaigneux*, la syllabe *ans* ne sera plus que demi-longue<sup>607</sup>.

Toujours pointilleux, Grimarest propose quatre intervalles «un peu arbitraires» pour régler la quantité des syllabes : «le plus court», «le plus long», «l'un qui approche plus des longues», «l'autre des breves<sup>608</sup>». En raison de sa plus grande fréquence, c'est toutefois la syllabe longue qui lui paraît être l'unité de mesure du français et c'est pourquoi, toujours selon lui, «la prononciation posée est plus noble, plus propre à la langue françoise, que celle qui est précipitée<sup>609</sup>».

Douceur, clarté, égalité, lenteur, tels sont donc les principes du bon usage en matière de prononciation. Ce sont aussi les critères en vertu desquels on juge et condamne les prononciations dites vicieuses. La cour n'en est pas exempte; on y fait, par exemple, des liaisons mal à propos :

---

<sup>605</sup>Buffier, p. 574.

<sup>606</sup>Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Éclaircissemens*, p. 293.

<sup>607</sup>Buffier, p. 947.

<sup>608</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 16.

<sup>609</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 22, 24.

*on-z a*, pour dire *on a*, *on-z-ouvre*, pour dire *on ouvre*, *on-z-ordonne*, pour dire *on ordonne*. [...] Ce vice est d'autant moins excusable, que la lettre *n*, qui finit *on*, n'a pas besoin d'une autre consone pour oster la cacophonie de la voyelle suivante, puis qu'elle mesme y suffit en se redoublant, [...] car on prononce *on a*, *on ouvre*, *on ordonne*, comme si l'on escrivoit *on-n-a*, *on n-ouvre*, *on-n-ordonne*, qui est la plus douce prononciation que l'on sçauroit trouver en ces mots là, sans en chercher une autre<sup>610</sup>.

Le plus grand danger, cependant, réside dans l'affectation, signe de préciosité ridicule et principal écueil de la prononciation courtisane. Ainsi de la quête exagérée de douceur :

j'entens beaucoup de gens qui se piquent de bien parler, qui prononcent *ai* en beaucoup de mots comme un *é* fermé, et particulièrement aux penultièmes syllabes des mots terminés en *aire* [...] : mais pour l'*ai* de ces mots, *plaire*, *faire*, *affaire*, *taire*, *douaire*, *breviaire*, *vulgaire*, *grammaire*, j'ai de la peine à croire qu'il se prononce jamais comme un *é* fermé; car cette prononciation sent bien le précieux ridicule en ces mots de *dictionère*, *notère*, *mousquetère*<sup>611</sup>.

De même, après avoir affirmé que la prononciation posée est la meilleure, Grimarest met son lecteur en garde contre trop de lenteur :

[c]e n'est pas pour cela que j'approuve cette lenteur affectée de quelques Courtisans, qui pour vouloir donner autant de hauteur à leur ton, qu'à leurs manieres, croient pouvoir exprimer la supériorité de leur naissance par la longueur de leurs paroles, qu'ils traînent à un tel excès, qu'ils ennuient, & bien souvent révoltent ceux qui les écoutent<sup>612</sup>;

plus loin, il reprend les mêmes termes pour décrire la précieuse ridicule au théâtre : «[l]a Précieuse se represente par une voix traînante, à demi pleine, & mal prononcée<sup>613</sup>». L'affectation dans la prononciation équivaut donc à un excès, non pas de précision, mais bien de négligence : «[s]i ces fautes échappent quelquefois, ce ne peut estre que dans une conversation fort négligée, où l'on ne prend aucun soin de bien prononcer les mots<sup>614</sup>».

<sup>610</sup>Vaugelas, p. 436-437.

<sup>611</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, 2<sup>e</sup> éd., p. 264.

<sup>612</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 24-25.

<sup>613</sup>*Ibid.*, p. 109-110.

<sup>614</sup>Thomas Corneille, *Observations de l'Académie française sur les Remarques de M. de Vaugelas*, Paris, Coignard, 1704, p. 177.

Prononciation d'usage et prononciation oratoire partagent les mêmes exigences de clarté et de lenteur, la seule différence résidant dans le degré d'amplification nécessaire au discours public, en raison d'une mise en espace plus vaste que celle de la conversation : du haut de la chaire ou de la tribune, l'orateur devra parler encore plus clairement et plus posément que le courtisan s'il veut bien se faire entendre. Par contre, sur les plans de la douceur et de l'égalité, les usages oratoire et courtisan se démarquent sensiblement l'un de l'autre en raison, notamment, de la place plus ou moins grande qu'ils accordent à l'exigence de variété vocale. La prononciation oratoire n'ignore pas l'importance de la douceur : toutes les considérations théoriques sur l'harmonie des mots et des périodes en témoignent. Cependant, le respect systématique de la douceur s'avèrerait problématique en regard de l'exigence supérieure de véhémence et de la rudesse qui théoriquement l'accompagne. L'expression du pathos ne pouvant être sacrifiée à la seule satisfaction des sens, l'art oratoire privilégie donc la variété qui, tout en assurant une agréable alternance des passages doux et des passages véhéments, permet aussi de préparer stratégiquement ceux-ci<sup>615</sup>. Le principe de variété ne peut non plus s'accommoder de la recherche systématique d'égalité qui caractérise la prononciation courtisane : la prononciation oratoire cherche au contraire à éviter toute monotonie, que ce soit par l'alternance des différents types de périodes, ou encore par l'éclat des accents extraordinaires liés au pathos et aux expressions qui y contribuent. La variété nécessaire à la prononciation oratoire signale donc les limites de l'influence du bon usage sur celle-ci, et vice versa.

---

<sup>615</sup>*Supra*, section 2.2.2.

De fait, l'art oratoire relève d'une catégorie linguistique particulière : celle des usages spécialisés. Ceux-ci sont théoriquement soustraits à l'axiologie du bon et du mauvais usage. Pour les domaines scientifique et mécanique, par exemple, «[l]es termes de l'art sont tousjours fort bons & fort bien receus dans l'estenduë de leur jurisdiction, où les autres ne vaudroient rien<sup>616</sup>»; en revanche, ils sont proscrits dans la conversation courante, où les mots «mécaniques» sont jugés bas, les mots de la langue savante pédants<sup>617</sup>. Il en va de même pour l'éloquence publique. En vertu de la distinction traditionnelle entre discours public et discours familial, ainsi que de la spécialisation stylistique qui en découle, l'art oratoire relève d'un autre registre linguistique que l'usage courant : celui de la langue soutenue. Au Palais et à l'Église, outre le lexique, c'est aussi la prononciation, la syntaxe, l'orthographe même qui tendent à s'écarter des règles du bon usage au profit, notamment, d'un certain archaïsme. Jugé tout à fait légitime dans le contexte spécifique de l'éloquence publique, cet écart n'en produit pas moins un effet d'étrangeté qui requiert de l'auditeur la (re)connaissance et l'acceptation d'un code langagier qui s'avère non seulement différent de celui de la conversation courante, mais encore, à plusieurs égards, singulièrement proche des usages provincial et parisien. La recension des défauts de prononciation imputés au mauvais usage permet ainsi de révéler, en creux, non seulement les qualités nécessaires à la prononciation courante, mais aussi plusieurs caractères propres à la prononciation oratoire; c'est pourquoi il convient d'en examiner à présent certains aspects.

---

<sup>616</sup>Vaugelas, préface, IX.

<sup>617</sup>C'est pour cette raison que Cureau de la Chambre rêve de vulgariser le langage des sciences : «[c]e sera lors qu'elles n'auront plus de honte de se trouver dans la Cour; qu'elles partageront avec les armes les occupations de la Noblesse; et qu'elles feront mesme la plus agreable partie de toutes les conversations» (préface du *Traité sur la Digestion*, 1651, dans *Recueil des épistres, lettres et préfaces*, Paris, Barbin, 1664.

Le mauvais usage, celui du peuple, comporte deux catégories : la province et Paris. Les parlers régionaux sont sévèrement condamnés par les grammairiens; il s'agit, à tous les niveaux, de «dégasconiser» le langage.

D'après les théoriciens de l'usage, la province corrompt :

[c]e n'est [...] pas une acquisition si aisée à faire que celle de la pureté du langage; [...] Car il ne faut pas s'imaginer que de faire de temps en temps quelque voyage à la Cour, & quelque connoissance avec ceux qui sont consommez dans la langue, puisse suffire à ce dessein. Il faut estre aßidu dans la Cour & dans la frequentation de ces sortes de personnes pour se prevaloir de l'un & de l'autre, & il ne faut pas insensiblement se laisser corrompre par la contagion des Provinces en y faisant un trop long séjour<sup>618</sup>.

D'autant que, loin de se limiter à la Gascogne ou à la Normandie, les barbarismes essaient jusqu'à la cour, où les «façons de parler des Provinces [...] corrompent tous les jours la pureté du vray langage François<sup>619</sup>», au point d'induire en erreur même «des Courtisans nez au cœur de la France<sup>620</sup>».

Sur le plan de la prononciation, la province se caractérise par une articulation excessive des consonnes et des voyelles. L'articulation de la diphtongue est un trait récurrent, condamné dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais qui persiste aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : «[c]eux de Provence et du Languedoc ont bien du mal à s'empescher de prononcer *a-o* en plusieurs mots [sic], comme *cha-ôt* pour *chaud*<sup>621</sup>», «les Normans pour dire *cause*, *fraude*, *chaud*, etc., prononcent comme s'il y avoit *fra-oude*, *ca-ouse*, *cha-oud*<sup>622</sup>», «nos Gascons [...] prononcent encore présentement l'*a* et l'*i* dans *je ferai*, comme s'il y avoit *je fera-i*<sup>623</sup>», «j'ay, j'allay, j'entray. Il y a encore des péizans dans nos provinces qui prononcent dans ces mots un peu de la

<sup>618</sup>Vaugelas, préface, II, 8.

<sup>619</sup>*Ibid.*, préface, X, 1.

<sup>620</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>621</sup>Chifflet, 4, 24.

<sup>622</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, 2<sup>e</sup> éd., p. 288.

<sup>623</sup>Buffier, p. 1072.



voière *a*, et la voière *i* et qui en font un son composé ou diftongue<sup>624</sup>». Même problème pour l'articulation des consonnes, la liaison induite de l'*n* causant d'intolérables solécismes : «*en haut, en hazard*, se doit prononcer comme n'y ayant qu'une *n*, & après l'*n*, il faut aspirer l'*h*, à quoy ceux des Provinces qui parlent mal, sur tout de là [sic] Loire, ne songent point<sup>625</sup>»; «ce seroit mal prononcer de dire *a-t-on n'averti*, comme on fait en decertaines [sic] Provinces en France [...], & de dire par exemple *bonnébeau* pour dire *bon*, & *beau*<sup>626</sup>». Enfin, «en certaines Provinces de France, particulièrement en Normandie», «le vice du païs» consiste à prononcer l'infinitif en *-er* avec «l'*r* bien forte» et «l'*e* fort ouvert<sup>627</sup>».

De plus, les provinciaux ignorent les règles de quantité.

C'est en la prononciation des penultièmes Syllabes que les Normans, les Bretons, les Angevins, & tous ceux qui sont élevés dans les villes situées le long de la riviere de Loire, manquent le plus souvent en faisant longues les penultièmes Syllabes des mots qui doivent estre breves, prononçant, par exemple, celles de ces mots *aimable, agreable, table*, comme nous prononçons celles du mot *table*<sup>628</sup>;

à l'inverse, ils «font breves toutes les penultièmes syllabes des mots terminez en *re* ou en *res* au lieu de les faire longues<sup>629</sup>». De façon générale, les habitants du Sud ont tendance à abréger les syllabes et ceux du Nord à les allonger : «[t]outes personnes qui veulent suivre la cour à cet égard [...]

<sup>624</sup>Saint-Pierre, p. 148.

<sup>625</sup>Vaugelas, p. 196.

<sup>626</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 200. Selon Hindret, les cas d'erreurs les plus courants parmi les jeunes provinciaux sont les suivants : «ceux [...] qui ne peuvent prononcer les diftongues *ai, ei & au* sans y faire entendre deux sons dans une même syllabe», «ceux qui ne peuvent prononcer les *mm* ou les *nn* doublées sans les faire sonner toutes deux séparément & en deux syllabes différentes», «ceux qui ne peuvent prononcer nos *rr* doubles sans faire entendre leurs deux sons distinctement», «ceux qui ne peuvent prononcer nôtre *gna, gne, gni, gno, gnu*, & qui disent *nia, nie, nio, &c.*», «ceux enfin qui sont acouûtumez à dire *du boüas, des noüas, un moüas, voüar, trouas* pour dire *du bois, des noix, un mois, voir, trois* [c'est-à-dire : boüais, etc.]» (*Discours*, préface à *L'Art de bien prononcer*, n.p.)

<sup>627</sup>Vaugelas, p. 437, 438.

<sup>628</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 141.

<sup>629</sup>Hindret, *Discours*, préface à *L'Art de bien prononcer*, n.p.

évitent la précipitation du Gascon, du Provençal; et l'allongement du Normand ou du Picard» — auquel Grimarest ose assimiler la lenteur affectée des courtisans qui cherchent à «rendre leur prononciation plus pompeuse<sup>630</sup>»...

Aux problèmes de quantité s'ajoutent généralement des problèmes d'accentuation : «le mauvais langage des Provinces ne vient que de ce que l'on a peu de soin d'observer les règles de la quantité; & que l'on y prononce la syllabe d'un mot, d'un ton plus haut ou plus bas que les autres», «bien des gens, comme en Dauphiné, prononçant *decision* avec un e muet pour *décision*; & d'autres, comme les Gascons, donnant à tous les e muets la prononciation de l'é fermé<sup>631</sup>». À cet égard, Hindret note qu'il faut distinguer les fautes de prononciation de l'accent provincial :

[l']accent est un certain ton de voix qui tient un peu du chant, qui est inutile dans la prononciation, & qui ne sauroit être corrigé par préceptes; au lieu que la prononciation est une articulation distincte des mots dont on se sert pour exprimer ses pensées, & qui s'apprend par des Règles & de vive voix. On ne prétend donc pas toucher à l'accent, puisque c'est une chose qui ne se peut corriger que par hasard & avec le temps, & que la prononciation n'en dépend pas<sup>632</sup>.

En dépit des apparences, le bon usage n'est donc pas inaccessible aux provinciaux : «car qu'un homme ait une prononciation bien régulière, & qu'il ne fasse point de fautes contre la pureté du langage, son accent (s'il en a) ne l'empêchera pas d'être estimé par tout pour un homme qui parle bien<sup>633</sup>».

Le statut de l'usage parisien est plus trouble, en raison de sa proximité géographique avec la cour. Vaugelas est cependant formel : «c'est un des principes de notre langue, ou pour mieux, [sic] dire de toutes les langues,

<sup>630</sup>Grimarest, *Éclaircissements*, p. 569.

<sup>631</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 22-23, p. 9; voir aussi les *Éclaircissements*, p. 292.

<sup>632</sup>Hindret, *Discours*, préface à *L'Art de bien prononcer*, n.p. Grimarest va dans le même sens : «quoique le Gascon ait la prononciation plus vive que le Normand, néanmoins, toutes choses égales, ils doivent observer les mêmes règles de quantité» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 15).

<sup>633</sup>Hindret, *Discours*, préface à *L'Art de bien prononcer*, n.p.

que lors que la Cour en quelque lieu du monde que ce soit parle d'une façon, & la ville d'une autre, il faut suivre la façon de la Cour<sup>634</sup>». Dès 1624, le *Satyrique de la Cour* témoigne du discrédit de la prononciation parisienne :

Il faut, quiconque veut estre mignon de court,  
Gouverner son langage à la mode qui court;  
Qui ne prononce pas *il diset, chouse, vandre,*  
*Parest, contantemans,* fut-il un Alexandre,  
S'il hante quelquefois avec un courtisan,  
Sans doute qu'on dira que c'est un paysan,  
Et qui veut se servir du françois ordinaire,  
Quand il voudra parler sera contraint se taire<sup>635</sup>.

De fait, les Parisiens partagent certains traits de prononciation avec les provinciaux. Ainsi de la prononciation de la diphtongue *oi* : «*oa* pour *oè* dans *bois, poids* et semblables [...] est un défaut mesme des Parisiens<sup>636</sup>»;

[I]a plupart des Parisiens prononcent ces mots *des noix, du bois* [...] comme [...] *des nouâ, du bouâ* [...]. Cette prononciation est fort irrégulière, et elle n'est pas à imiter, car elle sent son homme grossier et paresseux, qui ne daigne pas se contraindre en rien, ni s'assujettir à la moindre règle<sup>637</sup>.

Même chose pour le mot *août*, prononcé «*a-oust*, comme fait le peuple de Paris<sup>638</sup>» : «ce n'est pas seulement le peuple de Paris qui prononce *aoust* en deux syllabes; mais aussi la plupart des provinces de France, et mesme des doctes hommes<sup>639</sup>». On prononce aussi *je vais* pour *je va* : «toute la Cour dit, *je va*, & ne peut souffrir, *je vais*, qui passe pour un mot Provincial, ou du peuple de Paris<sup>640</sup>».

Cependant, par effet d'imitation, le parler parisien emprunte à plusieurs égards à celui de la Cour, notamment la mode de prononcer *e* pour

---

<sup>634</sup>Vaugelas, p. 482\*.

<sup>635</sup>Cité dans Brunot, IV, 1, p. 170.

<sup>636</sup>D'Aisy, p. 202.

<sup>637</sup>Hindret, *L'Art de bien prononcer*, 2<sup>e</sup> éd., p. 340.

<sup>638</sup>Vaugelas, p. 322.

<sup>639</sup>Dupleix, cité par Thurot, I, p. 505.

<sup>640</sup>Vaugelas, p. 27.

a : «l'e est plus doux que l'a, mais il n'en faut point abuser comme font plusieurs qui disent *merque*, pour *marque*, *serge* pour *sarge* [...] & *merry*, que tout Paris dit aussi pour *marry*<sup>641</sup>». La Cour va jusqu'à renier ses propres usages lorsqu'ils sont ainsi récupérés : «[l]e peuple de Paris dit *boulevart*, mais l'usage des honnêtes gens est pour *boulevard*<sup>642</sup>; «toute la ville de Paris dit *serge*, & toute la Cour, *sarge*<sup>643</sup>». La tendance persiste jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : «Que l'on prenne garde, en voulant imiter le Courtisan, de tomber dans le précieux, ce qui n'arrive que trop souvent, comme à ces marchandes du Palais, qui au lieu de *Madame*, *Boulevart*, prononcent *Medeme*, *Boulevart*<sup>644</sup>». On appréciera l'explication ontologique de Boissimon :

cette beauté des langues qu'on appelle politesse, urbanité, élégance, sel, est une fleur & une teinture, un air que l'on ne prend que dans le commerce du beau monde. C'est quelque chose de si pur & de si délicat, qu'on le salit & le corrompt dès que l'on veut y toucher, & y adjoûter quelque chose : ce qui charme dans les honnêtes gens de la Cour, parcequ'il leur est naturel, déplaît dans les précieux de la Ville qui l'ont étudié & copié sur eux<sup>645</sup>.

Il est intéressant de noter que certains traits communs à Paris et à la province passeront progressivement dans le bon usage : *oa* pour *oè* dans *bois*, *noix*, *pois*; *vais* pour *va*. Ce phénomène s'explique en partie par l'influence croissante de la prononciation savante (les «doctes hommes» mentionnés par Dupleix) qui rejoint à bien des égards la prononciation populaire; ainsi Vaugelas note déjà que «[t]ous ceux qui sçavent escrire, & qui ont estudié, disent *je vais*, & disent fort bien selon la Grammaire<sup>646</sup>». Au

<sup>641</sup>*Ibid.*, p. 250.

<sup>642</sup>Ménage, cité par Brunot, IV, 1, p. 176.

<sup>643</sup>Vaugelas, p. 250.

<sup>644</sup>Grimarest, *Éclaircissements*, 1712. On relèvera deux avatars fictionnels du phénomène au XX<sup>e</sup> siècle : dans *L'Affaire Tournesol* d'Hergé, l'obséquieux «Médème» du colonel Sponz et, dans *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay, la «perluire» de Lisette de Courval...

<sup>645</sup>Boissimon, *Les Beautés de l'ancienne éloquence opposées aux affectations de la moderne*, Paris, Jean Musier, p. 217-218.

<sup>646</sup>Vaugelas, p. 27.

milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, toutefois, les traits de prononciation parisienne et provinciale ne se font entendre en tout honneur et légitimité que dans le registre parallèle de l'usage spécialisé le plus prestigieux : celui de l'art oratoire.

À l'inverse du courtisan, qui prononce «a petit bec<sup>647</sup>», l'orateur prononce en effet «à pleine bouche<sup>648</sup>», avec une articulation phonétique maximale. Loin de chercher à les supprimer, il tente au contraire de «réaliser le plus grand nombre de phonèmes "latents"<sup>649</sup>». Parmi les traits de prononciation communs au registre soutenu et aux parlers parisien et provincial, on retrouve ainsi l'articulation des diphtongues<sup>650</sup> : au Palais, par exemple, on prononce «a-oust», comme en province et à la ville<sup>651</sup>. De même, tandis que les courtisans substituent le e au a pour plus de douceur, les orateurs continuent à prononcer a, comme en témoigne Ménage au sujet du P. Bouhours et de Patru<sup>652</sup> :

Le P. Bouhours [...] a dit M. le Curé de S. Barthelemi. Il est certain qu'il faut dire M. le Curé de S. Berthelemi. Et c'est ainsi que parleroit M. Patru dans le discours familier. Mais s'il plaidoit pour M. le Curé de S. Berthelemi, il se donneroit bien de garde de l'appeler autrement que le Curé de S. Barthelemi<sup>653</sup>.

---

<sup>647</sup>Peletier du Mans, *Dialogue*, p. 84.

<sup>648</sup>Vaugelas, p. 98.

<sup>649</sup>Eugène Green, «Le "lieu" de la déclamation en France au XVII<sup>e</sup> siècle», dans *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Patrick Dandrey dir.), janvier 1990, p. 285.

<sup>650</sup>Thurot, p. 531.

<sup>651</sup>Ménage, cité par Thurot, I, p. 505-506. On a vu aussi que Vaugelas accordait à «*[j]e faisais*, prononcé comme il vient d'estre escrit, [...] plus de grace que, *je faisois*, en prononçant à pleine bouche la dyptongue *oi*, comme l'on fait d'ordinaire au Palais» (Vaugelas, p. 98). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'articulation des diphtongues demeure un archaïsme typiquement judiciaire : «si l'a fait syllabe à part [...], alors on parlera comme fesoient autrefois les anciens Gaulois, qui prononçoient *a-iant*, *a-iez*, *pa-iant*, *pa-ier*, etc., et l'on se rendra ridicule parce que cet accent n'est plus en usage que dans les actes de justice» (Villecomte, p. 430).

<sup>652</sup>Le «Quintilien français» : avocat et lexicologue, membre de l'Académie française, auteur de *Remarques* (1681) sur celles de Vaugelas.

<sup>653</sup>Ménage, cité par Thurot, I, p. 12.

Parmi les autres similitudes avec l'usage provincial, on notera que l'*r* demeure roulée dans l'usage soutenu, alors que courtisans et Parisiens tendent à la grasseyer; de même, le *e* féminin, dont l'amuïssement fait le charme de la prononciation courtisane, reste clairement audible dans le discours oratoire : il se prononce toujours entre deux consonnes, ainsi qu'à la suite d'un *é*<sup>654</sup>, de même qu'avant toute pause, ponctuée ou non<sup>655</sup>.

Le cas des consonnes finales est plus complexe : certaines sont muettes dans l'usage courtisan (par exemple, le *l* du pronom «il»), d'autres cependant s'y font entendre, qui sont disparues de l'usage populaire (par exemple, les *c* et les *f*). Le registre soutenu de l'usage oratoire rétablit les unes et les autres. Comme le dit le P. Bouhours, «la prose [a] des liaisons qui la soustiennent<sup>656</sup>»; aussi les consonnes finales se prononcent-elles fermement devant un mot qui commence par une voyelle, afin d'éviter l'hiatus : le *p* est sonore dans les expressions «un coup à faire», «trop attendu, beaucoup attendu», le *d* se prononce *t* dans «un froid horrible», le *g* devient *k* dans «sang impie», «rang auguste<sup>657</sup>». De même, la consonne

---

<sup>654</sup>Il participe alors de la catégorie des «lettres traînantes», à savoir celles «qui finissent par des *e* doubles comme aimée, armée, &c», et qui exigent de «pezer sur les doubles *e*» (Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours*, p. 126, 126-127).

<sup>655</sup>Green, «Le "lieu" de la déclamation en France au XVII<sup>e</sup> siècle», p. 285. On notera cependant que le bon usage conserve la prononciation du *e* dans les cas suivants : après quelques rares consonnes finales sonores (*v*, *g*, *j*, *tr*, *dr*), dans les participes passés à terminaison féminine et, selon le P. Bouhours, avant une pause. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *e* muet est encore considéré comme une syllabe brève que «l'on ne doi[t] jamais omettre de [...] prononcer», par exemple dans «les deux premières [syllabes] de recevoir; la première & la dernière de fenêtré; la seconde de porte, aiment» (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 17-18).

<sup>656</sup>Bouhours, *Doutes*, p. 268. «[T]ant qu'on ne fait pas de pause, les mots doivent être liés les uns aux autres comme par une chaîne» (Grammaire anonyme de 1624, citée par Brunot, IV, 1, p. 214); à cet égard, la prononciation soutenue se rapproche de certaines prononciations provinciales.

<sup>657</sup>Exemples tirés respectivement de Hindret; Chifflet; De la Touche, *L'Art de bien parler françois*, Amsterdam, 1710; Regnier-Desmarais, *Traité de la grammaire françoise*, 1705. Le *d* se prononce également après la consonne *r* : «un renard affamé»; dans le mot *joug*, le *g* se prononce même devant une consonne : «un joug rigoureux» (Hindret, p. 239, 228).

finale se fait toujours entendre lorsqu'elle est «en contact avec le vide<sup>658</sup>», c'est-à-dire lorsque le mot qu'elle termine est suivi d'une pause<sup>659</sup>. Qu'il précède ou non une voyelle ou une pause, le / du pronom «il» au singulier est toujours articulé dans la prononciation soutenue<sup>660</sup>; quant au *r* final, il se prononce, à la manière normande, dans les infinitifs du premier groupe (aller=allair)<sup>661</sup>, ainsi que dans les adjectifs et les substantifs en -eur :

Quand on parle simplement, sans emphase, & sans émotion, on prononce comme s'il y avoit *eux*, & on dit, *vous estes un petit menteux; c'est un flateux*. Au contraire, quand on le prend sur le haut ton, qu'on parle avec emphase, & qu'on s'échauffe en parlant, on prononce *eur*, *vous estes un menteur; c'est un hardi menteur; c'est un beau parleur*. On dit quelquefois, *c'est un pauvre prescheux*; mais on dit toujours, *les Freres Prescheurs*, comme *les Freres Mineurs*. La dernière remarque qu'il faut faire, & la plus importante, c'est que toutes ces differences ne regardent gueres que le discours familier; car quand on parle en public, on a coûtume de prononcer *eur* par tout<sup>662</sup>

— outre la considération finale sur le discours public, on appréciera le lien établi par le P. Bouhours entre l'échauffement de la passion et le renforcement phonétique dans le discours familier<sup>663</sup>. À ces cas recensés par les grammairiens, le rhétoricien Bary ajoute «[!]es mots qui finissent par un zede [sic] à l'impératif», les «s finissantes & precedées d'un o ou d'une n»

<sup>658</sup>Green, «Le "lieu" de la déclamation en France au XVII<sup>e</sup> siècle», p. 285.

<sup>659</sup>Citant Dangeau, Eugène Green souligne que, même chez les grammairiens, l'actualisation des consonnes finales subsistait dans la prononciation du mot isolé : «Prononcés le mot *froid*, & vous vérés que vous y mètrés un T. Prononcés *joug* & vous mètrés un K» (Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer (Texte et voix), 2001, p. 95). Dans le cadre de la phase, cependant, le procédé était jugé archaïque : dans le discours familier, on ne faisait jamais entendre la consonne finale avant une pause, et la liaison de la consonne finale avec la voyelle s'effectuait essentiellement dans des locutions toutes faites (*quant à nous, de fond en comble*).

<sup>660</sup>Hindret, p. 200, 218. La cour prononçait «i» (Hindret, entre autres : p. 199, 218). Dans la prononciation soutenue, le / disparaît cependant au pluriel, au profit du s (Hindret, p. 209).

<sup>661</sup>Vaugelas, p. 437-438; Hindret, p. 205. L'explication qu'en donne Vaugelas, citant «quelques uns de [s]es amis», va dans le sens de l'emphase : «ils m'ont répondu qu'ils croyoient que cette prononciation ainsi forte avoit plus d'emphase, & qu'elle remplissoit mieux la bouche de l'Orateur & les oreilles des auditeurs».

<sup>662</sup>Bouhours, *Remarques nouvelles*, p. 82-83. Pour l'ensemble des règles de prononciation du *r*, voir Hindret.

<sup>663</sup>Hindret quant à lui estime que, dans le langage familier, «l'*r* qu'on prononce a la fin de tous ces mots à [sic] quelque chose de plus fort & de plus serieux dans l'expression, & que l'*x* muet marque une espece de diminutif, ou quelque chose d'ironique & de méprisant» (Hindret, p. 232-233).

(c'est-à-dire les nasales *ens* et *ons*), les «x finissantes» ainsi que les *t* des finales en *ment*, *ait*, *at*<sup>664</sup>.

L'exigence d'actualisation maximale des phonèmes dans la bonne prononciation oratoire s'explique par le lien entre les catégories de la langue et celles du style, c'est-à-dire, essentiellement, entre le registre soutenu et le style sublime. Rappelons que le style sublime permet de représenter, par le choix et l'organisation des «mots», la grandeur des «choses» qui constituent le sujet du discours. Sur le plan sonore, la grandeur du sujet se manifeste par la richesse rythmique de l'élocution. Le phonétisme en est un aspect important, puisque l'orateur doit privilégier les «grands mots qui remplissent la bouche<sup>665</sup>» et se terminent «par des lettres, dont le son est grave & éclatant<sup>666</sup>». L'amplification phonétique caractéristique du registre soutenu apparaît donc directement justifiée par l'exigence d'emphase caractéristique du style sublime. Elle participe ainsi du caractère propre aux grandes matières oratoires; mieux, elle en constitue le témoignage sensible, l'émanation audible, au même titre que le jeu stylistique des figures et de la composition périodique.

Enfin, comme les figures et les périodes, le système de la prononciation soutenue entretient un rapport de concordance étroite avec le code scriptural de la langue : en plus du niveau proprement rhétorique, l'inscription de la voix dans le texte du discours oratoire se manifeste aussi

---

<sup>664</sup>Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours*, p. 125-131. Ces exemples sont respectivement classés par Bary sous les catégories des lettres «fermes», «bruyantes» et «éclatantes», non sans recoupements aussi subtils qu'insondables, tel celui-ci : «comme l'x est du nombre des lettres bruyantes, il faut dans la prononciation de l'x que le ton soit éclatant & traînant» (*ibid.*, p. 130).

<sup>665</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 263.

<sup>666</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 265.



au niveau grammatical. En effet, dans le registre soutenu, la réalisation maximale des phonèmes donne à entendre la lettre même du texte, puisque les mots s'y prononcent, à peu de choses près, tels qu'ils sont écrits : chacune des six lettres du mot *amener*, par exemple, sera audiblement articulée par l'orateur. À l'inverse, en raison de sa tendance à l'amuïssement, le bon usage marque un écart entre la prononciation et l'orthographe : pour reprendre le même exemple, ni le *e* médian ni le *r* final d'*amener* ne s'y feraient entendre. De par son statut socio-linguistique particulier, le registre soutenu est donc le seul qui, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, continue en toute légitimité de rendre audibles l'ensemble des traits orthographiques et morphologiques<sup>667</sup> de la langue française — et ce, rappelons-le, dans des lieux de large diffusion, notamment à l'église. Le système phonétique de la prononciation oratoire opère en quelque sorte comme le révélateur public du système grammatical de la langue; Eugène Green va jusqu'à considérer que c'est précisément la résilience oratoire des «catégories grammaticales» que la langue parlée «cachait» [...] qui a permis à la langue française de garder sa forme et ses mécanismes de pensée en tant que langue vivante jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand ce rôle a été repris par l'Orthographe<sup>668</sup>».

En matière de prononciation, les discours relevant du style sublime sont donc théoriquement exemptés des règles du bon usage au profit de celles de la prononciation soutenue, les seules qui puissent convenir à la grandeur et à la noblesse d'un tel «caractère». Le problème de la conformité de la prononciation oratoire à la prononciation d'usage se pose cependant dans le cas des matières discursives simples et médiocres, dont le caractère

---

<sup>667</sup>Telles les marques du féminin et du pluriel.

<sup>668</sup>Green, *La Parole baroque*, p. 96.

particulier appelle, de même, un certain registre linguistique. Traditionnellement, les matières médiocres commandent un style médiocre, participant «de la grandeur du caractere sublime, & de la simplicité du caractere simple», et les matières simples un style simple, conforme à «l'usage ordinaire» ou «commun<sup>669</sup>». Or, dans la logique du bon usage, la notion d'usage commun renvoie de plus en plus, au XVII<sup>e</sup> siècle, à celle d'«usage des honnêtes gens<sup>670</sup>». Ce dernier n'est pas assimilé au style simple, mais au style médiocre : bien qu'il les affirme «communes & ordinaires», le P. Lamy précise plus loin que «[l]a plupart des choses qui font le sujet de nos entretiens & de nos discours sont mediocres<sup>671</sup>» — il donne en outre, pour les deux styles, le même modèle antique : les lettres de Cicéron<sup>672</sup>. De même, les excès qui guettent, d'une part, le style médiocre et, d'autre part, le style simple, sont aussi ceux qui menacent le bon usage : «[o]n appelle le trop [...] du style qui regarde les matieres mediocres, affectation [...], On appelle les deffauts du style qui regarde les matieres populaires, bassesse, & melange<sup>673</sup>».

Les qualités traditionnelles du style simple et du style médiocre se trouvent donc en quelque sorte fusionnées, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans le «stile naturel» de la politesse et de l'honnêteté :

[u]n honnête homme [...] voit ce que sont les choses [...]; & ensuite il s'en forme des idées veritables, s'il en parle il le fait naturellement, les peignant avec les couleurs naturelles, c'est à dire exprimant les idées qu'il en a, avec les termes qui sont faits pour ces idées; de sorte qu'on voit dans son stile un esprit raisonnable & naturel qui n'outré rien, qui juge des choses comme il faut : qui ne les fait point plus grandes qu'elles sont, qui ne les fait point plus petites, & qui en parle dans les termes qu'on en parle lorsqu'on

<sup>669</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 271, 270, 272.

<sup>670</sup>*Ibid.*, p. 273.

<sup>671</sup>*Ibid.*, p. 270, 272.

<sup>672</sup>*Ibid.*, p. 270, 273.

<sup>673</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 263-264.

n'y cherche point de façon, qu'on n'affecte rien, qu'on suit la raison, la bien-séance, l'usage des honnêtes gens<sup>674</sup>.

La tripartition théorique des styles semble ainsi se réduire, en pratique, à une opposition binaire entre le style naturel, conjonction des styles simple et médiocre, et le grand style, ou style sublime, opposition redoublant la distinction linguistique entre registre familier et registre soutenu. Seul le style naturel, lié au registre familier, a l'aval des puristes — ce que le P. Lamy exprime par cette prudente transposition antique : «on estime plus pour la pureté de la langue, les Lettres que Cicéron écrivoit à ses amis, que ses Harangues<sup>675</sup>».

De là une certaine ambivalence à l'égard du registre linguistique de l'art oratoire. Tout en reconnaissant son statut d'usage spécialisé, les rhétoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle ressentent souvent le besoin de lui assurer une légitimité grammaticale. Transposant au français l'exigence antique de la *latinitas*, Bretteville rappelle que, «quel que soit le Stile où l'on s'applique, on doit toujours y apporter une grande pureté d'expression & de langage<sup>676</sup>». Dès 1657, Le Faucheur observe que les mots doivent se «prononcer selon l'usage commun & ordinaire de ceux qui parlent bien», et recommande à l'orateur de consulter à cet effet «les personnes qui parlent le mieux, [...] afin de se polir peu à peu<sup>677</sup>». Par ailleurs, lorsqu'il traite de la variété dans l'élocution, le P. Lamy admet que, contrairement aux Grecs et aux Latins, les Français sont «tellement assujettis à l'usage, que pour parler François, ce n'est pas assez de se servir des termes ordinaires, il faut prendre les tours

---

<sup>674</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 272-273.

<sup>675</sup>*Ibid.*, p. 270.

<sup>676</sup>Bretteville, p. 312.

<sup>677</sup>Le Faucheur, p. 180, 182.

qu'on prend ordinairement<sup>678</sup>». Chappuzeau est particulièrement clair à cet égard :

[c]eluy qui entreprend de monter en Chaire, doit parler purement & se former un style, soit dans l'entretien des gens qui ont de la grace à s'exprimer, soit dans la lecture des Auteurs qui ont la réputation de bien écrire. Pourquoi n'aura-t-il pas un Vaugelas & un Menage dans son cabinet, aussi bien qu'un Morel & un Calepin? & s'il fait vanité de bien sçavoir la Langue Latine, dont l'usage ne lui est nécessaire que dans le particulier, pourquoy ne se montrera-t-il pas passionné pour la Langue Françoisse dont il a besoin pour contenter le public<sup>679</sup>?

En ce qui concerne la *pronuntiatio*, on peut ainsi supposer que la remise en question par les rhétoriciens eux-mêmes de certaines exigences traditionnelles résulte de l'influence accrue des habitudes de lecture et de conversation mondaines : le discrédit progressif des marques vocales de la véhémence au profit de celles de la douceur en constitue une preuve évidente. Il n'en demeure pas moins que la distinction entre registre familier et registre soutenu perdure jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, tant chez les rhétoriciens que chez les grammairiens; en dépit des critiques, la prononciation des grands discours (harangues, sermons, oraisons funèbres, etc.) demeure soumise aux principes du registre soutenu. Par son archaïsme, son emphase et ses éclats, celui-ci produit un effet d'étrangeté phonétique ressenti et apprécié comme tel par un public conscient et complice de cette convention de l'écart.

En vertu des liens étroits entre art oratoire et art dramatique, l'étrangeté de la prononciation soutenue se fait entendre non seulement à l'église ou au Parlement, mais aussi sur la scène tragique. La matière de la tragédie (et de la tragi-comédie, qui à cet égard ne s'en distingue guère) étant grande et noble, elle commande le style sublime : les figures y sont riches et variées, et

---

<sup>678</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 187.

<sup>679</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 180-181.

le rythme de la prose cadencée s'y retrouve, entre autres, dans celui des quatrains d'alexandrins, dont la pompe répond à celle de la période quartée. La prononciation est à l'avenant : forte, claire, lente, variée et surarticulée. Dans la bouche des grands orateurs comme dans celle des acteurs tragiques, la langue française s'écarte pareillement de la prononciation d'usage pour susciter la même impression d'archaïque magnificence.

En revanche, les genres comiques représentent des actions et des situations de la vie ordinaire. Lorsqu'ils incarnent les personnages «ordinaires» de la comédie, les acteurs du XVII<sup>e</sup> siècle ne reproduisent évidemment pas sur scène toutes les caractéristiques phonétiques du langage familier (voire des parlers populaires s'ils représentent, par exemple, un paysan) : les contraintes vocales inhérentes à la représentation scénique telle, au premier chef, la nécessité de bien faire entendre le texte, suffiraient à justifier une plus grande rigueur dans l'articulation et le débit. De fait, l'emphase de la déclamation, c'est-à-dire son intense charge énergétique, caractérise aussi bien la comédie que la tragédie. Il apparaît cependant tout aussi évident qu'à l'instar des orateurs traitant de matières oratoires simples et médiocres, les auteurs dramatiques ne peuvent adopter le style sublime pour écrire une comédie; partant, les acteurs qui interprètent cette comédie ne peuvent pas davantage adopter la prononciation caractéristique du registre soutenu sans manquer aux règles de la convenance et de la vraisemblance — à moins qu'il ne s'agisse précisément de souligner, par l'outrance de sa prononciation, le ridicule d'un pédant, ce qui dans ce cas ne serait plus de l'emphase, mais, très sciemment, de l'enflure. Dans cette optique, seules la comédie héroïque et la grande comédie, qui partagent avec les genres tragiques certains procédés pathétiques et stylistiques

(notamment l'usage des alexandrins), pourraient éventuellement admettre sans ridicule une prononciation soutenue.

Si l'on se limite aux liens avérés, au XVII<sup>e</sup> siècle même, entre le théâtre et l'art oratoire et, au sein de ce dernier, entre matière noble, style sublime et prononciation soutenue, il apparaît cependant plus raisonnable d'affirmer que les seuls genres dramatiques dont on puisse dire avec certitude qu'ils exigeaient le système de la prononciation soutenue étaient la tragédie et la tragi-comédie. Je me dissocie donc à cet égard de certains travaux, notamment ceux d'Eugène Green, pour qui tous les genres dramatiques respectaient le même système phonétique. À mon avis, bien que le jeu comique soit indubitablement informé, lui aussi, par la tradition rhétorique de l'action oratoire, rien ne permet de conclure qu'il soit aussi étroitement soumis que le jeu tragique au registre de la prononciation soutenue. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, en tout cas, la différence est claire : les préceptes que Grimarest applique également à la déclamation des genres comiques et tragiques ne concernent que l'expression du pathos, tandis que, sur le plan phonético-stylistique, il les distingue dans les termes mêmes de la séparation oratoire des styles : «[i]l y a des sujets, & des personnages élevés; il y en a de communs. Ceux-là demandent une voix sublime, & pompeuse; ceux-cy n'en exigent qu'une ordinaire, & naturelle<sup>680</sup>». C'est pourquoi, dans la suite de ce texte, je m'intéresserai essentiellement au genre tragique qui, avec l'éloquence religieuse, constitue le lieu privilégié de la prononciation soutenue.

---

<sup>680</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 107. Cinquante ans plus tôt, en traitant de la prononciation appropriée aux différentes matières oratoires, Le Faucheur associe déjà le registre vocal sublime à la «voix tragique» dans une formulation qui, compte tenu de l'opposition morale entre le théâtre et l'art oratoire, semble presque tenir du lapsus : «ce seroit une chose ridicule de prononcer d'une voix tragique des choses vulgaires & ordinaires, ou d'une voix basse & familière des choses grandes, importantes & extraordinaires» (Le Faucheur, p. 110).

### 2.3.2 Avènement de la déclamation

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, le statut de l'action oratoire connaît une évolution significative qui affectera aussi la déclamation théâtrale. On peut globalement y distinguer quatre étapes : l'autonomisation de la discipline de l'action oratoire par rapport à celle de la composition du discours; le développement d'une *actio* spécialisée, la déclamation, propre à la chaire et au théâtre; la revendication subséquente par les comédiens d'une expertise théorique en matière d'action oratoire; et enfin, en réaction à ces transferts de compétences, l'émergence d'un nouveau modèle oratoire, celui de l'avocat, ainsi que la naissance d'un art proprement théâtral de la déclamation.

Réduite à presque rien dans les rhétoriques françaises du XVI<sup>e</sup> siècle, l'action oratoire reprend son importance traditionnelle au siècle suivant où elle a sa place réservée, dans les manuels, à la suite de l'invention, la disposition et l'elocution. Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, on voit cependant aussi paraître des traités qui lui sont spécifiquement consacrés. Le premier, les *Vacationes automnales* du P. de Cressolles, date de 1620; la prononciation y occupe la plus grande part<sup>681</sup>. D'autres, en français ceux-là, paraissent dans la seconde moitié du siècle, les plus connus étant le *Traité de l'action de l'orateur* (1657) de Le Faucheur et la *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* (1679) de René Bary. La catégorie de l'action s'affranchit donc des traités de rhétorique pour acquérir le statut autonome d'une discipline spécialisée.

---

<sup>681</sup>En 1675, ce traité sera repris et condensé en vers didactiques par le P. Jean Lucas sous le titre d'*Actio oratoris seu de Gestu et voce*.

Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit devenue une science indépendante. La complémentarité entre les techniques de composition du discours et celles de sa profération orale caractérise tant les traités de rhétorique que les traités d'action oratoire : conformément à la tradition, la conduite de la voix et du geste demeure subordonnée à la teneur textuelle du discours, dont elle doit exprimer adéquatement le sujet, les parties, les passions et les figures. Ainsi, comme le fait remarquer Marc Fumaroli au sujet de l'ouvrage du P. de Cressolles, «c'est un traité de rhétorique complet qui se déploie dans les *Vacationes* autour de l'*actio et pronuntiatio*<sup>682</sup>». Il arrive d'ailleurs que le même auteur signe un traité de rhétorique et un traité d'action oratoire. Par exemple, René Bary publie en 1659 une *Rhétorique française* consacrée aux trois premières parties de l'art oratoire et plusieurs fois rééditée, et en 1679 sa méthode d'action et de prononciation. Mais nulle part, dans ce dernier ouvrage, ne fait-il mention du précédent, comme s'il n'y avait pas de lien de nécessité de l'un à l'autre. L'action oratoire serait donc devenue une discipline sinon extérieure, du moins parallèle à la composition du discours, et qui peut s'enseigner pour elle-même.

Cette spécialisation relative découle en partie du contexte de la culture mondaine. L'honnêteté se manifestant entre autres par la qualité de la tenue corporelle, une gestion adéquate de la voix et du geste apparaît indispensable pour réussir en société. En outre, l'importance accordée à la maîtrise du langage fait de la bonne prononciation une vertu essentielle, plus particulièrement pour les activités privilégiées que sont la conversation et la lecture à haute voix; comme le dit Grimarest au sujet de cette dernière, «c'est par ce moyen que bien des gens ont fait leur fortune, & ont gagné les bonnes

---

<sup>682</sup>Fumaroli, *Héros et orateurs*, p. 423.



graces de leurs Maîtres<sup>683</sup>». Il en résulte une véritable demande sociale pour les techniques de prononciation, à laquelle répondent, d'une part, les préceptes de la grammaire et, d'autre part, ceux de l'art oratoire. Bien qu'elles soient en principe destinées aux apprentis prédicateurs et avocats, les méthodes françaises d'action oratoire visent donc aussi le «créneau» de la parole mondaine. Dans les dernières pages de son traité, Le Faucheur ajoute discrètement la conversation privée à la liste des exercices traditionnels d'apprentissage de l'action oratoire :

Je desire mesme qu'il [l'apprenti orateur] s'estudie à observer ces règles de la Prononciation & du Geste dans ses entretiens ordinaires, selon que les choses dont il parle le peuvent souffrir, jusqu'à ce qu'il s'en soit acquis une entière habitude, & qu'elle luy soit, par manière de dire, passée en nature<sup>684</sup>.

Bary quant à lui mentionne dans son avant-propos que l'action «est tres-utile à tous ceux qui parlent en public<sup>685</sup>». Et en 1707, Grimarest destine explicitement son *Traité du récitatif* à tous parce que, selon lui, «il n'y a personne qui ne soit exposé à réciter en public<sup>686</sup>»; de fait, l'art de la «Lecture, ou Recit simple» constitue le premier type de prononciation qu'il aborde, avant même celle du discours oratoire.

Poisson résume bien l'envergure du champ de la discipline au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : «la Chaire, l'École, le Barreau, les Harangues, le Ministère politique, la Lecture, la Conversation même<sup>687</sup>» en font partie. On notera que tous ces domaines relèvent de la parole publique, la lecture et la conversation étant devenues, au fil du XVII<sup>e</sup> siècle, d'indéniables compétences sociales. Malgré les apparences, les particularités de la

---

<sup>683</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 45.

<sup>684</sup>Le Faucheur, p. 240-241.

<sup>685</sup>Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours*, avant-propos.

<sup>686</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, préface.

<sup>687</sup>Poisson, p. 12.

prononciation des uns et des autres ne découlent donc pas tant d'une opposition entre parole publique et parole privée que d'une différence de degré dans la parole publique, allant du registre le plus usuel (la conversation) au plus soutenu (la prédication). Cet élargissement du champ de l'action oratoire entraîne une redistribution terminologique significative pour l'histoire des rapports entre art oratoire et théâtre. Exception faite de la conversation<sup>688</sup>, tous les degrés de la parole publique sont réunis, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, sous l'appellation générale de «récit», ou «récitatif» qui, davantage que celle de prononciation, souligne le lien essentiel entre la voix et le texte écrit. Alors qu'il rassemblait auparavant l'art vocal de l'avocat et du prédicateur, le terme de prononciation se voit restreint à l'action dénuée de passions : celle de la plaidoirie, de la harangue et, à plusieurs égards, de la lecture à voix haute; quant au terme de déclamation, qui désignait à l'origine un simple exercice d'argumentation oratoire, il s'applique désormais à l'action pathétique du comédien et du prédicateur — singulier rapprochement qui ne manquera pas de susciter la controverse.

Les trois premiers degrés du récit participent donc des principes de l'action oratoire. Ainsi, la lecture se définit comme «l'action par laquelle on prononce à voix haute un écrit, ou un ouvrage, pour en communiquer le sens & les mouvemens à ceux qui l'écoutent<sup>689</sup>». Elle implique la convenance de la voix au sujet traité :

Si la matiere est grave, que l'on prenne une voix sublime, telle qu'elle seroit nécessaire pour lire une Epitre au roi, ou tel autre ouvrage qui parleroit des actions d'un autre

---

<sup>688</sup>En tant que pratique privilégiée de la prononciation d'usage, la conversation est surtout évoquée dans les manuels de grammaire et de civilité. Si les traités d'action oratoire n'y consacrent que des remarques ponctuelles, cela s'explique aisément par sa nature exclusivement orale : l'absence de support textuel et l'apparente spontanéité de la conversation la rapprochent, au mieux, de l'improvisation oratoire, elle-même très peu théorisée, voire suspecte.

<sup>689</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 43.

Héros. Si le sujet est galand, on doit le lire d'une voix légère, & gracieuse, comme on prononceroit un conte, une aventure, une épître familière, une églogue<sup>690</sup>.

En outre, la lecture dite touchante autorise une variété d'inflexions pathétiques proches de celles de l'art oratoire, allant d'une voix adoucie et familière «pour exprimer la tranquillité, & les plaisirs<sup>691</sup>», à «un ton éclatant, & pressé<sup>692</sup>» pour faire le récit d'un combat.

Cependant, quel que soit le type de lecture, le recours au geste calculé y est rigoureusement proscrit : «quand on fait une lecture, ce n'est point pour se donner en spectacle [...]; ce seroit un mauvais goût; car le geste, comme principe, ne doit avoir aucune part à la lecture<sup>693</sup>». En outre, la variété des inflexions pathétiques n'étant pas à la portée du premier venu, la plupart des lecteurs ont intérêt à s'en tenir à la «lecture simple», ou «simple récit», qui ne consiste qu'à «faire connoître le sens d'un ouvrage<sup>694</sup>». Sur le plan phonétique, la lecture est soumise à l'exigence d'égalité caractéristique du bon usage :

il faut bien proportionner l'intervale de la quantité, & prononcer chaque syllabe d'un ton plein & égal. Car rien n'est plus insupportable à entendre, que ces gens qui dans une simple lecture, font rouler une syllabe sur des tons différens, & qui font ronfler les paroles par une prononciation emphatique, comme s'ils alloient déclamer quelque endroit touchant<sup>695</sup>.

Enfin, tout comme la conversation, la lecture requiert la prononciation normative du bon usage, «de maniere que l'on évite le mauvais accent, & que l'on satisfasse les gens qui parlent bien; ce sont les Courtisans, les Dames, & les Gens de lettres<sup>696</sup>»; cette habileté échappe donc d'office aux

---

<sup>690</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>691</sup>*Ibid.*, p. 58.

<sup>692</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>693</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>694</sup>*Ibid.*, p. 55, 56, 55.

<sup>695</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>696</sup>*Ibid.*, p. 47.

Normands, Gascons, Picards, ainsi qu'à plusieurs Parisiens<sup>697</sup>. Bien qu'elle emprunte à certains égards au code de l'expression oratoire, la lecture s'en distingue donc, globalement, par un registre de prononciation plus proche de celui de l'usage que de celui du discours soutenu.

Le second degré du récit concerne ce que Grimarest appelle l'action publique, c'est-à-dire les éloquences judiciaire et politique, dont les principaux genres de discours sont, respectivement, le plaidoyer et la harangue. Le plaidoyer requiert une voix égale et ferme, qui permet de conserver tout au long la netteté de la prononciation. La seule variété autorisée consiste «à hausser, & à baisser sa voix à propos, selon le sens de l'expression<sup>698</sup>», les accents pathétiques étant proscrits par la tradition judiciaire; de même, le geste doit être minime, «car c'est déroger à la gravité du sujet, & des Juges, que de se donner un mouvement forcé, & déréglé<sup>699</sup>». Le niveau de prononciation semble plus proche du registre soutenu que du simple récit, l'avocat devant adopter une voix noble et grave conforme à l'importance de la matière traitée (le «salut des Familles<sup>700</sup>») et au style «grand & [...] sublime<sup>701</sup>» qui la caractérise. Cependant, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Grimarest signale que cette «belle maniere de plaider commence à se perdre : Il n'y a plus [...] autant de noblesse, & de gravité dans l'action de l'Avocat, qu'il y en avoit autrefois<sup>702</sup>». De fait, l'éloquence du barreau paraît se rapprocher du registre familial :

[p]our se donner de la facilité dans le Plaidoyé, on est presque tombé dans le populaire : On se contente d'exposer les faits, d'expliquer les moyens en donnant de la

---

<sup>697</sup>*Ibid.*

<sup>698</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>699</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>700</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>701</sup>Bretteville, p. 311.

<sup>702</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 66.

violence à sa voix, sans la conduire; en un mot on ne songe plus à faire valoir la justice de sa cause par la parole : on néglige les tons nécessaires pour convaincre<sup>703</sup>.

Le lien avec le registre familier semble confirmé quelque vingt ans plus tard par Riccoboni père qui cependant, au contraire de Grimarest, admire «la methode naturelle dont ordinairement le Barreau fait usage<sup>704</sup>».

Quant à la harangue, aussi appelée «discours oratoire» ou «discours d'éloquence», elle est jugée particulièrement difficile du point de vue de l'action oratoire : à l'exception de quelques mouvements de la main «si délicatement ménagés, qu'ils semblent venir de la nature<sup>705</sup>», le geste y est en effet interdit. Tout l'impact de la harangue découle donc de sa mise en voix. De ce point de vue, elle relève indéniablement du registre soutenu : elle demande la noblesse d'une voix «sonore, grave, & imposante, qui puisse répondre à l'élévation des pensées, & des expressions que l'on emploie dans ces sortes d'ouvrages<sup>706</sup>». En outre, puisqu'il n'est pas question de toucher, mais seulement de plaire ou de convaincre, la variation de la voix ne peut s'y appliquer ni aux passions, ni aux figures qui se trouveraient dans le texte; elle ne consiste qu'à «imperceptiblement [...] détacher les mouvemens, & les preuves<sup>707</sup>», ainsi que «les propositions incidentes, & les parentheses<sup>708</sup>». Cet art de la modulation minimaliste «est si difficile à trouver, que les connoisseurs disent, qu'il y a bien moins de personnes capables de

---

<sup>703</sup>*Ibid.*, p. 66-67.

<sup>704</sup>Louis Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, dans *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 33.

<sup>705</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 66.

<sup>706</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>707</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>708</sup>*Ibid.*, p. 65.

prononcer une harangue, ou un discours public, que de prêcher, ou de déclamer<sup>709</sup>».

Les trois premiers degrés du récit que sont la lecture simple, le plaidoyer et la harangue marquent donc une certaine progression vocale allant du registre familier au registre soutenu. Cependant, parce qu'ils relèvent d'une même catégorie générale, celle de la prononciation, ils se caractérisent en quelque sorte négativement, en opposition à la déclamation, par leur absence d'emphase : le lecteur «évite avec soin de tomber dans la déclamation [en faisant] ronfler les paroles par une prononciation emphatique<sup>710</sup>»; l'académicien ne se laisse «point entraî[er] ou trop haut, ou trop bas par la vivacité du sujet, ou de l'expression; autrement ce seroit déclamer; défaut essentiel dans ce genre de prononciation<sup>711</sup>»; l'avocat «se donn[e] bien de garde de prendre le ton exclamatif; ce seroit tomber dans la Déclamation<sup>712</sup>». La part minimale réservée au geste découle aussi de ce refus de l'emphase pathétique. Enfin, sur le plan de la division oratoire des genres, il semble bien que la distinction entre prononciation et déclamation marque une frontière vocale entre, d'un côté, les genres judiciaire et démonstratif, dont relèvent respectivement, au XVII<sup>e</sup> siècle, le plaidoyer et la harangue (de même que l'éloge profane ou sacré), et, de l'autre, le genre délibératif, dont relève surtout le sermon.

L'art de la déclamation se distingue donc de celui de la prononciation par son caractère emphatique et pathétique. D'après Grimarest, il concerne spécifiquement l'éloquence sacrée et le théâtre :

---

<sup>709</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>710</sup>*Ibid.*, p. 50-51.

<sup>711</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>712</sup>*Ibid.*, p. 70.

[l]a Déclamation [...] est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique<sup>713</sup>.

Bien que Grimarest ne théorise que l'action dramatique (les prédicateurs pouvant être «conduits par leurs propres lumieres»), il laisse entendre que les règles de la déclamation sacrée et de la déclamation théâtrale sont les mêmes : «si cependant ils [les prédicateurs] croient pouvoir tirer quelque avantage de mes observations, ils peuvent les lire avec confiance, puisqu'elles sont propres à leur profession<sup>714</sup>». Ailleurs, il assimile explicitement les deux arts : «les principes de l'Orateur, qui prononce en public, sont communs à la Chaire et au Théâtre»; «[e]t c'est si bien la même exécution, qu'un bon Prédicateur doit exceller dans le récit d'une Pièce de théâtre, et ainsi du contraire, supposant à l'un et à l'autre une connoissance égale des principes, et les mêmes dispositions<sup>715</sup>». De fait, avant Grimarest, Le Faucheur avait abondamment justifié le lien qu'il se permettait d'établir entre l'éloquence de la scène et l'éloquence de la chaire<sup>716</sup>; de même, après lui, Louis Riccoboni confirme la pérennité de cette association : «[p]armi les Orateurs sacrés il y en a plusieurs qui prennent pour modele la Declamation de Théâtre<sup>717</sup>».

Il semble ainsi qu'à l'époque classique, la déclamation scénique et la déclamation sacrée obéissent aux mêmes principes; en conséquence, à

---

<sup>713</sup>*Ibid.*, p. 72. Le terme d'oraison renverrait ici, soit à la notion générale de harangue, soit, plus spécifiquement, à l'oraison funèbre. Compte tenu du fait que Grimarest a déjà traité plus haut de la harangue, en y interdisant de surcroît le pathos, la seconde hypothèse semble plus probable, bien que la mention ultérieure des «Prédicateurs, ou ceux qui peuvent faire des actions publiques» ne permette pas de la cautionner avec certitude (*ibid.*, p. 73-74).

<sup>714</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>715</sup>Grimarest, *Addition à la vie de Mr. de Molière*, Paris, Lefebvre et Ribou, 1706, p. 164, 165.

<sup>716</sup>Le Faucheur, p. 16-17, 28.

<sup>717</sup>Riccoboni, p. 33.

moins d'avis contraire, les préceptes vocaux fournis par les traités d'action dramatique s'appliquent aussi à l'action de la chaire, et vice versa. À l'église comme au théâtre, l'emphase se manifeste par l'articulation phonétique maximale typique du registre soutenu, ainsi que par le rythme lent et cadencé de la prose périodique; quant à l'impact émotif du discours, il passe par l'usage judicieux et varié des inflexions vocales exprimant les passions et les figures. Contrairement à la prononciation, la déclamation est donc clairement liée au grand style : par la richesse éclatante et harmonieuse des phonèmes, des périodes, des figures et des passions, elle rend audible le caractère extraordinaire d'une matière qui ne l'est pas moins : à l'église, la gloire de Dieu; au théâtre, celle du héros. Dans les deux cas, elle poursuit le même objectif : toucher l'auditeur, avec la même visée morale : le purger des passions néfastes<sup>718</sup>.

La catharsis s'effectue principalement par l'expression vocale des passions, la voix étant considérée, on l'a vu, comme le médium privilégié de la communication d'âme à âme. À cet égard, un critère fondamental permet cependant de distinguer théâtre et prédication, voire de discréditer celui-là au profit de celle-ci : la vérité des sujets traités. Le théâtre représente des personnages fictifs : les actions et les passions imitées sur scène par les comédiens sont donc intrinsèquement fausses. À l'église, où c'est Dieu qui parle par la bouche du prédicateur, les passions manifestées par ce dernier sont nécessairement aussi vraies que la Vérité divine qu'elles expriment. Du coup, la seule voix qui puisse toucher réellement l'auditeur serait celle du prédicateur : bien qu'elle vise aussi le cœur, celle du comédien ne peut guère

---

<sup>718</sup>«[L]a vue générale de ces deux professions si opposées, est la même : c'est de toucher celui qui écoute» (Grimarest, *Addition à la vie de Mr. de Molière*, p. 165).



séduire que l'esprit, puisqu'elle n'est qu'artifice, illusion de vérité. De fait, seule la déclamation du prédicateur est moralement acceptable : la vérité ne peut qu'être bonne à entendre. Le théâtre, qu'il représente le vice ou la vertu, implique toujours foncièrement, quant à lui, l'acceptation du mensonge. Le Faucheur problématise ainsi l'ensemble de ces aspects :

si ces Ministres des voluptez publiques [les comédiens] abusent profanement de ces graces de la Prononciation & du Geste, en les faisant servir au theatre à de vaines récréations, & à émouvoir les esprits légers sur des sujets feints & imaginaires; les Ministres de Jesus-Christ en doivent faire un saint usage, en les faisant servir dans l'Eglise à édifier les fidelles, & à toucher vivement leurs cœurs sur les sujets veritables & salutaires qui leur sont proposez<sup>719</sup>.

La querelle de la Moralité du théâtre découlera précisément de ce type de considérations éthiques sur la stimulation des passions par leur simulation scénique<sup>720</sup>.

Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la scène et la chaire apparaissent donc comme «deux palestres rivales<sup>721</sup>». De fait, on va souvent à l'église comme on va au spectacle. À l'instar des comédiens, les prédicateurs redonnent les prestations qui ont fait leur succès, telle, par exemple, certaine Passion «parfaitement belle» de Bourdaloue<sup>722</sup>; en outre, comme au théâtre, l'auditoire a tendance à manifester ouvertement son appréciation :

[I]e maréchal de Gramont étoit l'autre jour si transporté de la beauté d'un sermon de Bourdaloue, qu'il s'écria tout haut en un endroit qui le toucha : "Mordieu, il a raison!"

<sup>719</sup>Le Faucheur, p. 28.

<sup>720</sup>Jacques-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, J. Anisson, 1694; pour une étude de la question, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion (Lumière classique), 1997.

<sup>721</sup>Cressolles, cité par Martine de Rougemont, «L'Acteur et l'orateur : étapes d'un débat», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (juillet-septembre 1981), p. 332.

<sup>722</sup>Mme de Sévigné, *Lettres*, Gérard Gailly éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1956, vol. 1, p. 238 [1671].

Madame s'éclata [sic] de rire, et le sermon en fut tellement interrompu, qu'on ne savoit ce qui en arriveroit<sup>723</sup>.

Bien qu'ils déplorent cet état de fait, les rhétoriciens ne cherchent qu'à l'infléchir et non à l'interdire; sur ce point, Boissimon et Chappuzeau, pourtant si éloignés par ailleurs, semblent d'accord :

quoiqu'il soit à souhaiter que l'on nous interrompe souvent pour nous crier : *cet endroit est bon, raisonnable, solide*; je ne veux point qu'on entende si souvent ces flateuses paroles : *Cela est beau & agreable*<sup>724</sup>;

[c]ette coûtume, qui tenoit de l'usage du Théâtre [applaudir après le sermon], a esté tres-sagement abolie; mais on ne peut trouver mauvais que les Chretiens en sortant du Temple s'entretiennent ensemble des bonnes choses qu'ils viennent d'oüir, & qu'ils donnent au Predicateur les justes éloges qui luy sont dûs<sup>725</sup>.

En dépit des nombreuses nuances et réserves morales, tant et aussi longtemps qu'elle partage avec le théâtre le code vocal de la déclamation, l'éloquence de la chaire peut donc être considérée comme le double sacré de l'éloquence de la scène.

La fin du XVII<sup>e</sup> siècle marque, à cet égard, une tension significative. Associée à l'excès et à l'outrance de l'enflure stylistique, la déclamation est de plus en plus considérée comme le signe de la corruption de l'éloquence. Boissimon ironise ainsi, au sujet du style des Modernes :

ce n'est pas seulement pour la cadence que ces retours sont fort utiles [sic], on en a fait encore un des principaux agrémens de la declamation. Il faut voir la plupart de nos Orateurs nager, pour ainsi dire, à la queue de toutes leurs periodes, & declamer avec un air content & fanfaron<sup>726</sup>.

Et, plus loin :

[i]l semble [...] qu'une certaine envie de paroître éloquent, c'est-à-dire, de parler avec emphase, excite dans celui qui parle ou qui écrit, une sorte d'enthousiasme, qui altere

<sup>723</sup>*Ibid.*, p. 517 [1672]. Bretteville souligne aussi qu'«après une Description bien brillante, tout le monde s'écrie, & [...] chacun se dit à l'oreille, que le Predicateur a extrêmement d'esprit» (Bretteville, p. 236-237).

<sup>724</sup>Boissimon, p. 39; en italique dans le texte.

<sup>725</sup>Chappuzeau, *L'Orateur chrétien*, p. 235-236.

<sup>726</sup>Boissimon, p. 51-52.

& souvent change entièrement son style naturel; voilà ce qu'on prend pour éloquence. Et à propos ne seroit-ce point ces sortes de tours, qui auroient donné lieu de comparer la plupart des Orateurs à des vainqueurs superbes & enflez? Effectivement ceux dont je vous parle, entrent, pour ainsi dire, dans toutes leurs périodes avec un air fier et impétueux. Ils le prennent toujours sur le haut ton<sup>727</sup>.

Le lien avec le grand style, ou du moins avec ses écueils, est manifeste. À l'inverse, les bons orateurs adoptent le nouvel idéal stylistique de la médiocrité :

[i]ls ne veulent ni ramper avec le peuple, ni se guinder comme les déclamateurs : tout ce qu'ils disent & tout ce qu'ils écrivent, est naturel, sans être commun; est ingénieux sans être trop recherché, ni trop brillant : leur politesse consiste dans une élégance libre & aisée<sup>728</sup>.

Sur le plan vocal, c'est la prononciation de l'avocat qui correspond le mieux à cet idéal. En perdant de son prestige politique, l'éloquence du Barreau semble en effet aussi avoir perdu de sa pompe et, progressivement, adopté certaines des valeurs vocales du style médiocre. En 1738, Riccoboni peut ainsi opposer «l'expression outrée de la Déclamation Tragique<sup>729</sup>» à «la méthode naturelle dont ordinairement le Barreau fait usage<sup>730</sup>». Il précise :

[d]'où vient qu'un Avocat ne s'avisera point de plaider avec les tons affectés & recherchés de la Déclamation de Théâtre? C'est que de tout temps les Orateurs ont senti que ce sont des hommes qui parlent à des hommes, & que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que ceux que la nature inspire aux hommes<sup>731</sup>.

À l'inverse du théâtre et de la chaire, où l'art s'affiche ostensiblement, la prononciation «naturellement vraie<sup>732</sup>» du prétoire cultive l'illusion de la spontanéité : l'orateur doit parler «si naturellement, qu'il force, pour ainsi dire, les Spectateurs à croire que tout ce qu'il dit il le pense dans l'instant

---

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 62-64.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 219. La formule «se guinder comme les déclamateurs» est un lieu commun des traités d'art oratoire. De façon générale, les rhétoriciens de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle préfèrent d'ailleurs parler de prononciation oratoire plutôt que de déclamation, même en ce qui concerne la prédication.

<sup>729</sup> Louis Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, p. 36.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 32.

même<sup>733</sup>»; la persuasion de l'auditeur en dépend, puisque «ce qui paroît débité sur le champ a un air de simplicité & de vérité qui prévient en faveur de tout ce que l'on dit<sup>734</sup>».

Or, le discrédit de la notion de déclamation dans le champ de la rhétorique correspond significativement à sa récupération par les nouveaux théoriciens de l'action que sont devenus les comédiens. L'expertise développée par ces derniers, couplée à la respectabilité qu'ils ont acquise au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, explique leur influence grandissante dans le domaine. On l'a vu, Grimarest associe étroitement déclamation sacrée et déclamation théâtrale en raison de leur recours commun au pathos; chez lui, au contraire des rhétoriciens, le terme de déclamation n'a aucune connotation négative. Dix ans plus tard, dans ses *Réflexions sur l'art de parler en public*, le comédien Poisson indique d'entrée de jeu que «[c]e mot, Déclamateur, n'est pas pris, je crois, en bonne part : Il signifie en Rhetorique, un Orateur qui employe de grands mots empoulez, qui n'ont nulle solidité, & qui ne disent rien<sup>735</sup>». Poisson réhabilite le terme : il tient pour synonymes de déclamation «ce que les Rhéteurs nomment Prononciation, [&] ce que nous autres Comédiens nommons; Art de reciter, ou simplement Recit<sup>736</sup>».

D'après lui, la déclamation englobe tous les domaines de la parole publique; qui plus est, il affirme l'exemplarité du théâtre en la matière, et ce pour deux raisons. D'une part, «la Déclamation, ou l'Art de réciter, dans la Tragedie & dans la Comedie, a été porté sur le Théâtre de Paris à sa

---

<sup>733</sup>*Ibid.*

<sup>734</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>735</sup>Poisson, p. 6.

<sup>736</sup>*Ibid.*, p. 5-6.

perfection<sup>737</sup>»; ainsi, «les Orateurs Profanes & Sacrez mêmes, peuvent profiter beaucoup pour la Declamation, quand nos belles Pieces sont representées par de bons Acteurs<sup>738</sup>», un acteur accompli étant «un modèle que toutes les personnes qui parlent en public, doivent imiter<sup>739</sup>». D'autre part, la fiction théâtrale offre aux orateurs l'inventaire complet des différentes situations de discours : après avoir énuméré les nombreux champs d'application de la déclamation, Poisson précise que «le Théâtre renferme toutes ces choses<sup>740</sup>», parce que «[t]ous les hommes paroissent sur la Scene, Heros, Ministres d'Etat, Gouverneurs & Confidens de Princes; tous les Caracteres y sont representez, toutes les Passions y sont exprimées<sup>741</sup>». Le tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles semble donc marquer une redistribution des valeurs de la déclamation : négatives pour les théoriciens de l'art oratoire, positives, voire exemplaires, pour les théoriciens du jeu dramatique, ceci expliquant vraisemblablement cela.

Il apparaît donc assez piquant que ce soit le comédien Riccoboni qui, en 1738, présente la prononciation de l'avocat comme un modèle de déclamation pour le prédicateur et pour l'acteur. La critique de Riccoboni sur les conventions vocales communes à la chaire et à la scène est cinglante :

On cherche des tons dans la Tragedie, que ni la Musique en chantant, ni les hommes en parlant n'ont jamais pratiqués [...] : les premiers mots qu'on entend font évidemment sentir que tout est fiction, & les Acteurs parlent avec des tons si extraordinaires & si éloignés de la verité, que l'on ne peut pas s'y méprendre. Est-ce donc la Declamation de Théâtre qu'il faut choisir pour modèle dans la Chaire? non assurément, & tout autre Orateur Profane n'a pas une si étroite obligation de declamer dans le vrai, & dans *les tons de l'ame* que l'Orateur Sacré [...]. Si le Prédicateur par les faux tons de sa

---

<sup>737</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>738</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>739</sup>*Ibid.*, p. 14-15.

<sup>740</sup>*Ibid.*, p. 12. De même, en 1750, le comédien Antoine-François Riccoboni, fils de Louis, couronne sa présentation de la lecture, de la harangue, de la plaidoire et du sermon par cette remarque : «[l]a Scène rassemble tous ces tons différents» (*L'Art du théâtre*, Genève, Slatkine, 1971 [1750], p. 100).

<sup>741</sup>Poisson, p. 13-14.

prononciation déguise les grandes vérités qu'il débite, les Auditeurs (en convenant même de ces vérités) ne pourront jamais en être touchés<sup>742</sup>.

Mais Riccoboni est un comédien du Théâtre-Italien, formé à l'esthétique marivaudienne de la conversation. En outre, la déclamation emphatique de son époque n'est plus celle de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : elle en reprend les procédés, certes, mais avec une outrance qui n'en respecte plus l'esprit<sup>743</sup>. Enfin, de façon générale, le goût et les mœurs commencent à changer, et la notion de vérité d'action<sup>744</sup> à remplacer celle de vraisemblance. Dans la déclamation, c'est la porte ouverte à une imitation vocale fondée non plus sur le code préétabli de l'accent oratoire, mais sur la notion de sensibilité, vouée à la fortune littéraire et critique que l'on sait<sup>745</sup> :

Si l'acteur de Théâtre en représentant sur la Scène s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les Personnages-mêmes que nous entendons, & non pas le Comedien qui les represente : si l'Avocat en parlant de celui qu'il défend parvient aussi à faire croire que c'est l'innocent lui-même qui demande justice, ou que c'est le coupable lui-même qui demande misericorde : je le repete encore, alors l'illusion sera parfaite, alors *on sentira ce que l'on dit*; & c'est alors qu'on declamera avec *les tons de l'ame*<sup>746</sup>.

L'expertise acquise par les comédiens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en matière de déclamation débouche donc au XVIII<sup>e</sup> siècle sur deux tendances opposées : d'une part, la confirmation de la légitimité oratoire du modèle théâtral par Poisson et, d'autre part, son renversement par Riccoboni. Pourtant, quelles que soient par ailleurs leurs divergences esthétiques, les contributions de Poisson et de Riccoboni marquent une étape essentielle dans l'histoire de la déclamation, à savoir les débuts d'une

<sup>742</sup>*Ibid.*, p. 34, 35, 39; souligné par l'auteur.

<sup>743</sup>Riccoboni regrette ainsi l'Âge d'or de la «Déclamation simple & naturelle» des comédiens Adrienne Le Couvreur et Michel Baron, élève de Molière (*ibid.*, p. 37-38).

<sup>744</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>745</sup>Notamment discutée par Diderot dans les *Entretiens sur le fils naturel*, *Le Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien*.

<sup>746</sup>*Ibid.*, p. 32; souligné par l'auteur. On appréciera le retour inattendu du principe de la prosopopée dans la persuasion judiciaire.

réflexion théorique proprement scénique : sous couvert d'action oratoire, des acteurs s'attachent à décrire la spécificité vocale de leur art. En tête de son ouvrage, Poisson avoue d'ailleurs d'emblée : «Je ne parle point ici de la composition d'un Discours, c'est un art qui me passe<sup>747</sup>». Les traités de déclamation des comédiens constituent donc en quelque sorte le pendant logique des préfaces et discours des poètes dramatiques du siècle précédent : en plaçant eux aussi les valeurs du théâtre au cœur de leur démonstration, ils contribuent à l'émergence d'une poétique dramatique distincte de la tradition oratoire.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, cependant, la déclamation théâtrale ne peut encore se comprendre qu'en fonction de la norme admise de l'accent oratoire, dont elle tire tant sa légitimité que son exemplarité. Aussi le chapitre qui suit s'attache-t-il à préciser les modalités d'actualisation des principes de la *pronuntiatio* dans le théâtre classique et à les illustrer à l'aide d'exemples tirés des textes du répertoire, afin de définir le système poétique général de la voix dans la dramaturgie de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>747</sup>Poisson, p. 5.

### Chapitre 3 : Poétiques de la déclamation théâtrale

Il faudrait une poétique de la voix.

Philippe Beaussant, *Vous avez dit classique?*, p. 105.

À la lumière des chapitres précédents, il apparaît évident que la pérennité du lien traditionnel entre action de l'orateur et jeu du comédien à l'âge classique implique, pour les deux types de performance, le recours aux mêmes principes vocaux : ceux de l'accent oratoire. En raison du caractère fondamentalement oral de l'art oratoire et de l'art dramatique, il apparaît non moins évident que ces principes informent de part en part la poétique scripturale tant du discours d'éloquence que du dialogue dramatique. Si l'on peut repérer dans la lettre d'un sermon ou d'une harangue de nombreuses marques relevant du code de l'accent oratoire, on devrait, de même, pouvoir les repérer dans la lettre des textes dramatiques, le rapport étroit entre prononciation oratoire et déclamation théâtrale impliquant la présence dans la dramaturgie classique de plusieurs indices d'oralité empruntés aux procédés de la composition oratoire. Ainsi l'analyse des «valeurs poétiques de la voix<sup>1</sup>» dans le théâtre classique retrouve-t-elle, sous les sédiments successifs de la philologie, de la linguistique ou de la phonostylistique, son fondement historique, celui de la composition oratoire; de ce retour aux sources, les études littéraires devraient profiter au moins autant que la pratique scénique actuelle.

---

<sup>1</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 163.



Pour le charme de l'anecdote, on convoquera à cet égard un exemple célèbre. Jean Racine était considéré par ses contemporains comme «l'homme qui recitoit le mieux<sup>2</sup>», sachant émouvoir ses auditeurs «du ton le plus pathétique et le plus insinuant<sup>3</sup>», aussi bien sinon davantage que l'aurait fait un acteur chevronné. La légende veut qu'il «prenait la peine de noter les rôles en étudiant les tons qui se rapprochaient le plus des sentiments qu'il avait voulu peindre<sup>4</sup>». Il est en tout cas certain que, lorsqu'il dirigeait ses acteurs, Racine les «mettoit [...] dans toute la délicatesse de l'action<sup>5</sup>», allant jusqu'à faire répéter son texte vers par vers à son actrice fétiche, la Champmeslé, en lui «dict[ant] les tons<sup>6</sup>».

Née en 1642, morte en 1698, Marie Desmares dite la Champmeslé était l'une des plus célèbres comédiennes de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. À une voix au «grain» remarquable, elle joignait un exceptionnel talent pour la déclamation. D'illustres contemporains en ont laissé témoignage, dont La Fontaine dans le conte de *Belphégor* : «Est-il quelqu'un que votre voix n'enchanter/ S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,/ Une autre enfin allant droit au cœur?» C'est à elle que s'applique la fameuse définition des *Entretiens galants* :

Le récit des comédiens est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable. Elle sait la conduire avec beaucoup d'art et elle y donne à propos des inflexions si naturelles, qu'il

---

<sup>2</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 78.

<sup>3</sup>Jean-Baptiste Racine, cité par Beaussant, *Vous avez dit «classique» ?*, p. 99. «Je vois encore Racine le livre en mains et nous faisant tous fondre en larmes autour de lui» (Valincourt, cité par Beaussant, *ibid.*).

<sup>4</sup>Anonyme, *Entretiens galants*; on dit d'ailleurs la même chose de Molière, qui aurait «imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière» (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine Reprints, 1982 [1719], III, p. 346).

<sup>5</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 78.

<sup>6</sup>Louis Racine, cité par Beaussant, p. 99. Quant à la Du Parc qui, d'après Boileau, «n'était pas bonne actrice», Racine lui fit répéter le rôle d'Andromaque «comme une écoière» (cité par Mongrédien, *Les Grands Comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 212).

semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion, qui n'est que dans sa bouche<sup>7</sup>.

Or, quand la Champmeslé débuta à l'Hôtel de Bourgogne dans le rôle d'Hermione, elle ne connaissait pas encore Racine; celui-ci ne l'avait jamais vue sur scène, encore moins dirigée, et n'avait même, semble-t-il, aucune envie d'assister à la reprise d'*Andromaque*. Mais lorsqu'il l'entendit dans les tirades véhémentes des deux derniers actes, il fut à ce point transporté par la qualité de l'interprétation de la jeune actrice que, d'après les frères Parfaict, il «lui fit à genoux des complimens pour elle, des remerciemens pour lui<sup>8</sup>», et lui destina dorénavant les plus grands rôles féminins de son théâtre. Il semble donc que, sans avoir bénéficié des conseils de Racine pour travailler le rôle d'Hermione, la Champmeslé avait su par elle-même y «découvrir le véritable sens d[e l']Auteur<sup>9</sup>», c'est-à-dire repérer les indices de déclamation qu'il y avait placés et leur donner les intonations adéquates.

Que l'anecdote soit véridique ou non, elle demeure révélatrice. Quelque trois siècles plus tard, on peut encore effectuer, à l'instar de la Champmeslé, une semblable lecture vocale du théâtre de Racine et de ses contemporains, en repérant dans la lettre des textes les marques oratoires relatives à leur déclamation, et ce sur les plans tant micro que macro-formel. Liés à la configuration lexico-syntaxique du texte, les indices micro-formels relèvent plus particulièrement de procédés rythmiques, phonétiques et figuratifs équivalents à ceux de la composition oratoire; quant aux indices macro-formels que sont les formes verbales, les passions, les personnages,

<sup>7</sup>Anonyme, «Sur la musique», dans *Entretiens galants*, p. 90.

<sup>8</sup>Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1734-1749], III, p. 528.

<sup>9</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 116.

le sujet, le genre et le style, ils inscrivent dans la dramaturgie les paramètres discursifs de l'«ordonnance» et de la «force» typiques des sociétés d'oralité<sup>10</sup>.

Sans prétendre établir de parfaites équivalences, ce dernier chapitre cherche donc à déterminer comment se construit, voire se reconstruit, à l'aide des valeurs de l'accent oratoire, «l'œuvre vocale<sup>11</sup>» de la dramaturgie classique, en s'appuyant plus particulièrement sur deux textes clés pour, d'une part, l'écriture du texte dramatique et, d'autre part, sa déclamation : *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac et le *Traité du récitatif* de Grimarest. Bien que la comédie en prose, voire la farce, puissent aussi être considérées sous cet angle, on s'en tiendra ici aux grands genres versifiés qui, en raison de leur parenté avec les grands genres oratoires, sont ceux auxquels s'applique le plus clairement la poétique scripturale de la *pronuntiatio*. Pour le détail de celle-ci, je me permets de renvoyer en note au chapitre précédent, afin de consacrer l'essentiel de ces pages à la poétique propre au texte dramatique et à son illustration par des exemples tirés de pièces célèbres du répertoire.

### 3.1 Indices micro-formels

Les indices d'oralité micro-formels contribuent essentiellement à préciser la prosodie du texte de théâtre classique, c'est-à-dire les effets accentuels, quantitatifs, tonaux et phonématiques induits par le rythme plus ou moins «artificiel» de la parole poétique.

---

<sup>10</sup>*Supra*, section 2.2.1.

<sup>11</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 159sqq.

### 3.1.1 La diction du vers

Le premier type d'indices prosodiques à considérer dans le texte dramatique relève du système de la versification théâtrale. Le vers dramatique classique respecte la structure canonique de l'alexandrin à rimes plates (aa, bb, cc, etc.) et alternées (masculines-féminines). Or, dans l'ordre des présupposés dramaturgiques, le vers alexandrin est considéré comme l'imitation poétique du langage «grave» et «cadencé» des grands de ce monde<sup>12</sup>. La tragédie, qui met en scène des princes et des héros, est donc toujours en alexandrins; c'est aussi généralement le cas de la grande comédie, dont la matière est supposée plus «sérieuse» que celle de la comédie d'intrigue<sup>13</sup>. Ainsi, la composition en alexandrins traduit et signale d'emblée le sérieux ou la grandeur du caractère d'une pièce<sup>14</sup>. Elle appelle donc une déclamation conforme, non pas à la prononciation «naturelle» de la conversation, mais à celle, plus «artificielle», des grands genres oratoires : la harangue et le sermon.

Ainsi, sur le plan phonématique, la déclamation théâtrale exige l'articulation maximale du registre discursif soutenu : la plupart des phonèmes que l'usage familial adoucit ou supprime y sont au contraire réalisés par l'acteur tels qu'orthographiés sur la page<sup>15</sup>. Par exemple, en ce qui concerne le e féminin, Bacilly souligne :

---

<sup>12</sup>D'Aubignac, p. 263.

<sup>13</sup>Le *Dom Juan* de Molière constitue une exception notable; la pièce ne fut cependant ni reprise ni publiée au XVII<sup>e</sup> siècle dans sa version en prose, mais connut un succès considérable dans l'adaptation en vers (très édulcorée, il est vrai) qu'en fit Thomas Corneille.

<sup>14</sup>Là encore, le corpus moliéresque offre des contre-exemples significatifs : les premières comédies d'intrigue, écrites entre 1655 et 1660 (*L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*), sont en alexandrins, tandis que les dernières (*George Dandin*, *Les Fourberies de Scapin*) sont en prose. Comme souvent chez Molière, la différence s'explique peut-être tout autant par la nécessité classique de convenir au sujet que par la précipitation du processus d'écriture.

<sup>15</sup>*Supra*, section 2.3.1, p. 283-284.

[i] est vray que dans le langage familier, l'e *muet* n'est d'aucune consideration à l'égard de la Prononciation & de la Quantité [...]; mais quant à la Declamation [...] cet e est si peu muet, que bien souvent on est contraint de l'appuyer, tant pour donner de la force à l'expression, que pour se faire entendre distinctement des Auditeurs<sup>16</sup>.

Ainsi, au théâtre, cette voyelle demeure audible entre deux consonnes de même qu'en fin de mot, où elle participe au compte syllabique de l'alexandrin; elle ne s'élide que devant une autre voyelle, qui la «mange». C'est aussi le e qui, en fin de vers, détermine les rimes féminines; il ne constitue pas alors, à proprement parler, une syllabe pleine, mais un «demi-son<sup>17</sup>» :

[q]uoique l'on doive faire entendre la silabe muette des vers féminins; cependant il est ridicule d'y appuyer aussi fortement, que le font quelques Acteurs; C'est faire perdre au vers sa qualité, & rendre longue la plus breve de nos silabes<sup>18</sup>.

La diérèse des diphtongues, articulée elle aussi dans le registre soutenu, constitue un autre type de «demi-son» pour la déclamation théâtrale. Dans le deuxième vers de ce distique de *Phèdre*, elle concourt à enrichir la rime :

Je tremble qu'opprimés de ce poids odi-eux  
L'un ni l'autre jamais n'ose lever les y-eux<sup>19</sup>.

La prononciation en diérèse contribue souvent à l'amplification de l'expression, comme dans l'exemple suivant, où l'effet d'allongement produit par la discrimination vocalique renforce la valeur d'insistance de la triple apostrophe, en rendant notamment plus insinuante l'allitération du v :

Vi-ens, mon fils, vi-ens, mon sang, vi-ens réparer ma honte<sup>20</sup>.

<sup>16</sup>Bacilly, p. 265.

<sup>17</sup>Sébillot, *Art poétique*, dans Goyet, p. 68. À la Renaissance, les alexandrins à terminaison féminine sont encore considérés comme des vers de treize syllabes (Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français*, dans Goyet, p. 480).

<sup>18</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 80.

<sup>19</sup>Racine, *Phèdre*, III, 3.

<sup>20</sup>Corneille, *Le Cid*, I, 5; seize «syllabes» au total en comptant le e final...

Enfin, à l'instar de la prononciation soutenue, la déclamation laisse entendre les consonnes finales «bruyantes» lorsqu'elles précèdent une pause<sup>21</sup>. C'est le cas dans le premier hémistiche de l'exemple ci-dessus, avec le retour par trois fois, avant la virgule, de l's sifflant (*viens, fils*), et la dureté de la césure en *g* (*sang*, prononcé *sank*). L'intensité d'une telle prononciation traduit celle de la colère de Diègue; elle se double en outre inmanquablement de connotations affectives : effet de menace du *s*, effet de violence du *g*. Les règles de prononciation des consonnes finales fournissent donc à l'auteur des ressources supplémentaires pour l'exploitation du cratylysme. La célèbre interrogation d'Oreste,

Pour qui sont ces Serpents qui sifflent sur vos têtes<sup>22</sup>?

en est un excellent exemple, où l'allitération du *s* se trouve renforcée par sa présence à la fin de chaque hémistiche; non seulement la consonne *y* est-elle rendue audible, mais la pause ultérieure permet de l'allonger de manière à la rendre encore plus sifflante, avec un effet particulièrement évocateur en fin de vers.

Pour aider les acteurs à se conformer aux règles de la prononciation soutenue, le texte dramatique doit donc afficher une correction linguistique plus stricte que la manière ouvertement négligée, par exemple, de la correspondance : les modalités d'articulation des voyelles et des consonnes dans la déclamation dépendent du respect du code scriptural de la grammaire et de l'orthographe. Est-ce pour cette raison qu'en soumettant au P. Bouhours, son correcteur, le texte d'une de ses tragédies, Racine le prie d'excuser «bien des fautes, que [sa] prononciation avait déguisées<sup>23</sup>»? Quoi

<sup>21</sup>Pour le détail des règles concernant les pauses, voir ci-dessous.

<sup>22</sup>Racine, *Andromaque*, V, 5.

<sup>23</sup>Lettre au P. Bouhours, 1685.

qu'il en soit, en l'absence des versions manuscrites des œuvres, le texte de leur première impression demeure la source la plus proche de leur déclamation originale, souvent aussi, d'ailleurs, la plus fiable, les imprimeurs français respectant davantage que les auteurs les règles de l'orthographe traditionnelle.

Enfin, en donnant à entendre des phonèmes qui, dans la prononciation d'usage, sont disparus ou en voie d'amuïssement, la déclamation témoigne d'un certain archaïsme. Elle implique donc, chez l'auteur comme chez l'acteur, la conscience d'opérer à un niveau linguistique distinct, comportant des codes, des stratégies, des effets langagiers littéralement inouïs dans la parole usuelle, mais essentiels à l'emphase du style sublime. Écrire, déclamer et, en bout de ligne, écouter une pièce en alexandrins à l'époque classique exige de s'abstraire des réflexes conditionnés du langage quotidien pour épouser l'étrangeté d'une parole décalée. En traduisant tant la grandeur du sujet représenté que son éloignement historique, la richesse sonore du registre soutenu permet de mieux toucher, chez le public, la fibre ontologique de la grandeur humaine. À ce titre, la déclamation place la poésie dramatique au même niveau que la grande éloquence parlementaire ou religieuse : celui de la parole d'autorité.

Outre les équivalences phonématiques, on peut aussi dresser des équivalences rythmiques entre le vers alexandrin et la prose oratoire. Pour ce faire, il faut cependant considérer séparément le mètre et la rime. Sur le plan métrique, l'alexandrin est composé de deux hémistiches de mesure syllabique égale séparés par l'articulation médiane de la césure; de même, la période oratoire comporte une acmé médiane séparant deux parties, la

protase et l'apodose, qui, dans la prose cadencée, tendent à l'isosyllabisme. Cependant, l'idéal d'égalité métrique de la prose cadencée s'observe aussi au niveau des différents membres de la période, c'est-à-dire des segments syntaxiques dont chaque partie est constituée : malgré l'assimilation traditionnelle du vers en prose à l'asianisme des sophistes, les «hémistiches» et les «demi-vers» occasionnels sont admis et appréciés dans l'art oratoire classique comme une «douce disconvenance<sup>24</sup>». Si l'on suit les préceptes du P. Lamy, c'est à ce niveau qu'opérerait la véritable équivalence structurelle entre l'alexandrin et la période oratoire, chaque mesure de vers, c'est-à-dire chaque hémistiche, étant considérée comme la transposition poétique d'un membre périodique<sup>25</sup>.

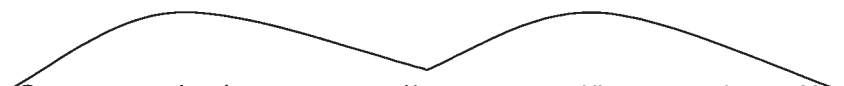
Ainsi, sur le plan mélodique, les deux mesures de l'alexandrin se déclament comme deux membres de période, avec une élévation progressive de la voix jusqu'au centre du premier hémistiche, suivie d'une descente vers la césure, d'une nouvelle élévation jusqu'au centre du second hémistiche, puis d'une descente vers la rime. Les points de démarcation textuels constituent autant d'indices pour la réalisation de cette vague mélodique : le compte des syllabes permet au lecteur d'identifier la césure, et donc le point médian marquant le premier abaissement de la voix; la coupe de chaque hémistiche indique les points culminants de la voix; enfin, la rime finale marque la chute du vers, et donc le deuxième abaissement de la voix. Ce qui donne, pour la lamentation de Phèdre :

---

<sup>24</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 261.

<sup>25</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 231-236.




 Que ces vains/ ornements, // que ces voi/les me pèsent<sup>26</sup>!

On voit d'emblée, avec ce premier exemple, quel profit expressif peut être tiré d'un tel schéma mélodique, le travail attentif de l'*elocutio* permettant à l'auteur dramatique d'ordonner les composantes lexico-syntaxiques du vers de manière à ce qu'elles correspondent (ou non) aux points névralgiques de la mélodie. Ainsi, dans l'exemple cité, la hauteur de la voix de l'actrice culminera sur les coupes marquées par *vains* et *voi(les)*, soulignant ainsi non seulement la valeur sémantique des deux mots, mais encore, les associant sous une connotation commune renforcée par l'allitération du *v*; en outre, la descente de la voix en fin de vers traduira audiblement la valeur sémantique du verbe *pèsent*<sup>27</sup>. La structure mélodique de l'alexandrin fournit donc à l'auteur un cadre préalable lui permettant, soit de renforcer par l'accent oratoire les accents toniques ou grammaticaux de la langue, soit au contraire de déplacer ceux-ci au profit de celui-là : d'un point de vue tonique et grammatical, c'est la syllabe finale d'*ornements* qui devrait être accentuée dans le premier hémistiche de l'exemple cité, tandis que, du point de vue oratoire, c'est l'adjectif *vain* qui, en raison de sa position centrale, l'emporte.

Outre sa vague mélodique, le rythme de l'alexandrin emprunte aussi à la période oratoire son usage mesuré des pauses. Dans la prononciation oratoire, les pauses de la voix assurent la cohérence du discours : elles marquent l'achèvement du sens partiel de chaque membre, puis du sens parfait de la période entière, permettant ainsi à l'auditeur de bien distinguer les différentes étapes du procès sémantique. Elles sont généralement

---

<sup>26</sup>Racine, *Phèdre*, I, 3.

<sup>27</sup>Pour la valeur tonale du point d'exclamation dans cet exemple, voir ci-dessous, au sujet des figures.

indiquées dans le texte par une ponctuation appropriée : virgule ou point-virgule à la fin des membres, deux points au passage de la protase à l'apodose, point final (ou toute autre ponctuation forte) à la fin de la période<sup>28</sup>.

De même, dans l'alexandrin dramatique, la descente vocale en fin d'hémistiche souligne l'achèvement d'un sens partiel. La césure marque une coupe théorique<sup>29</sup> que l'acteur peut choisir de respecter ou non. La pause y devient cependant obligatoire lorsqu'elle est précisée par la ponctuation; ainsi, dans l'exemple ci-dessus, la syntaxe exige une virgule à la césure qui se traduira, dans la déclamation, par une pause courte. La seconde pause se trouve à la fin du second hémistiche et donc, nécessairement, à la fin du vers. Elle est signalée textuellement par un ensemble d'indices : rime obligatoire, ponctuation éventuelle, retour typographique de fin de ligne. La concordance des pauses avec les fins de mesure n'exclut pas que des pauses intermédiaires puissent être ménagées au sein des hémistiches par une ponctuation choisie, procédé expressif dont Racine use abondamment. Elle implique cependant clairement qu'à la césure et à la rime, l'auteur doive opérer des choix lexico-syntaxiques tenant compte de cette contrainte préalable. C'est la leçon de Boileau : «Ayez pour la cadence une oreille sévère :/ Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,/ Suspende l'hémistiche, en marque le repos<sup>30</sup>»...

L'*elocutio* apparaît donc conditionnée par les règles de déclamation liées à la métrique du vers. L'auteur peut, d'une part, se servir de ces règles comme adjuvants à son écriture vocale, en décidant, par exemple, de

<sup>28</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 224-229.

<sup>29</sup>Green, *La Parole baroque*, p. 102.

<sup>30</sup>Nicolas Boileau, *Art poétique*, Jean-Pierre Collinet éd., Paris, Gallimard (Poésie), 1985 [1701], I, v. 104-106.

marquer la césure par un signe de ponctuation qui lui permet de gérer la longueur de la pause médiane; il peut aussi placer à cet endroit un mot à consonne finale sonore, que la pause ultérieure permettra de faire entendre. Les deux procédés (ponctuation et consonne sonore) sont réunis dans la réplique déjà citée de Don Diègue :

Viens, mon fils, viens, mon sanG, viens réparer ma honte.

Mais l'auteur peut aussi, d'autre part, subvertir les règles métriques par des procédés expressifs supérieurs qui, en les contrant, les annulent. Ainsi, un terme laudatif ou une exclamation placés en fin d'hémistiche obligeront la voix du comédien à remonter au lieu de descendre comme le veut la règle mélodique.

Enfin, le distique dramatique reconduit les principes structurels de son modèle oratoire, la période carrée<sup>31</sup>. Tout comme celle-ci, il comporte en effet « quatre mesures liées ensemble par l'union d'un même sens, dont elles sont les membres<sup>32</sup> ». Outre la mélodie sinusoïdale<sup>33</sup> et les pauses mesurées, sa déclamation est donc soumise aux principes de prononciation d'ensemble de la période : l'abaissement de la voix à la fin du dernier hémistiche sera plus important que les autres en raison de son caractère conclusif<sup>34</sup>; en outre, on pourra éventuellement retrouver dans le distique un point d'acmé marqué par une pause plus longue, que ce soit à la fin du premier hémistiche, du premier vers, ou du second hémistiche.

---

<sup>31</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 218.

<sup>32</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 229.

<sup>33</sup>J'emprunte ce qualificatif à Sabine Chaouche.

<sup>34</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 232.

Les rapports structurels entre versification dramatique et composition périodique respecteraient donc la hiérarchie stylistique des périodes<sup>35</sup>. Le distique, unité sémantique de base du vers dramatique, équivaldrait à la période carrée, unité phrastique idéale du style médiocre. Le vers seul, complété éventuellement par l'hémistiche précédent ou suivant, correspondrait à la petite période de deux à trois membres. Ce type de vers participe du style coupé de Racine :

Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée  
Ne vit plus que pour vous. Ignorez-vous vos Lois,  
Quand je vous l'avouai pour la première fois?  
À quel excès d'amour m'avez-vous amenée<sup>36</sup> ?

Enfin, les séries syntaxiques de trois vers et plus relèveraient du style oratoire le plus élevé, celui des grandes périodes; elles forment l'essentiel des répliques chez tous les auteurs.

Une fois ces équivalences posées, force est cependant de constater que, contrairement à son modèle oratoire, le distique dramatique constitue rarement à lui seul une phrase complète. La poétique dramatique privilégie plutôt à cet égard le quatrain qui, si l'on suit l'échelle des équivalences, correspondrait à une longue période de huit membres<sup>37</sup>. Jacques Scherer considérait déjà le quatrain comme l'unité rythmique privilégiée de la pompe tragique, ajoutant que, «pour un effet particulièrement accentué de majesté ou de lenteur, [...] on lui préférera le groupe de six vers, huit vers ou

<sup>35</sup>Pour le détail des petites, moyennes et grandes périodes, voir *supra*, section 2.2.2, p. 217-218.

<sup>36</sup>Racine, *Bérénice*, IV, 5. On retrouve aussi parfois cette structure chez Molière, où elle se conjugue aux nombreuses coupes de l'hémistiche pour traduire le rythme de la parole familière : «Pense, si tu le veux; mais applique tes soins/ À ne m'en point parler, ou... : suffit. Comme sage,/ J'ai pesé mûrement toutes choses» (*Tartuffe*, II, 2).

<sup>37</sup>Le terme de quatrain désigne évidemment ici un groupe de quatre vers formant une entité syntaxique, indépendamment de son caractère strophique ou non.

davantage<sup>38</sup>». Les principes de la *pronuntiatio* oratoire corroborent cette observation : plus la période est longue, plus sa prononciation est lente et intense, et plus la pause qui la suit est marquée<sup>39</sup>. En vertu des mêmes principes, les longues séries de vers du théâtre classique seraient donc déclamées avec une lenteur et une force directement proportionnelles à l'ampleur de l'unité phrastique qui les régit.

Pour comprendre la nature oratoire du quatrain, il faut considérer la versification théâtrale d'un autre point de vue : celui de la rime. La rime plate du distique théâtral trouve en effet son pendant oratoire dans la consonance des «terminaisons presque semblables» des membres de la période : d'après les théoriciens de l'art oratoire, l'«égalité dans les chûtes de ces membres» permet de rendre «l'harmonie de la période [...] plus sensible<sup>40</sup>». En outre, comme les consonances de la prose périodique, l'harmonie créée par la rime assure la clarté sémantique du distique :

[l]'égalité des deux mesures dont chaque vers est composé ne peut donner qu'un plaisir mediocre : aussi on lie tout au moins deux Vers ensemble qui font quatre mesures. Cette liaison se fait par l'union d'un même sens. Pour rendre encore cette liaison plus sensible, on fait que les Vers qui renferment un même sens, riment ensemble<sup>41</sup>;

«cette liaison [qui] se fait par l'union d'un même sens [...] est d'autant plus sensible que la rime se trouve riche, c'est-à-dire, que leur terminaison [aux vers] est d'une même manière quant aux lettres ou à la prononciation<sup>42</sup>». La rime révèle enfin le sens partiel de chaque vers, «parce que rien ne se faisant apercevoir aux oreilles plus sensiblement que le son des mots, la rime

<sup>38</sup>Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 299.

<sup>39</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 221-224, 228.

<sup>40</sup>Lamy, p. 201.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 228.

<sup>42</sup>De La Croix, *L'Art de la poésie françoise & latine, avec une idée de la Musique sous une nouvelle méthode*, Lyon, Thomas D'Amalry, 1694 [1675], p. 72.

qui n'est que la répétition d'un même son, distingue particulièrement & d'une manière très sensible les mesures des Vers<sup>43</sup>».

Du point de vue de la rime, c'est donc le vers entier, et non l'hémistiche, qui constitue une mesure rythmique. La logique des équivalences conduit alors à assimiler, non plus le distique, mais bien le quatrain à une période carrée. L'exemple de période carrée que donne le P. Lamy confirme cette hypothèse : les deux premiers membres partagent une même terminaison, les deux derniers une autre, exactement comme les deux premiers et les deux derniers vers d'un quatrain :

1. Si quantum in agro, locisque desertis audacia potest.
2. Tantum in foro ac in judiis impudentia valeret.
3. Non minus in causa cederet Aulus Cæcinna Sexti Æbutii impudentiæ.
4. Quantum in vi facienda cessit audaciæ.

En raison de sa structure fondée sur deux distiques à rime plate, le quatrain évoque une telle construction périodique. On peut donc supposer que sa prévalence dans la dramaturgie classique découle du rapprochement entre les chutes consonantes des membres de la période carrée et celles de la rime du distique.

Il semble toutefois que les règles de prononciation mélodique du vers n'en soient pas affectées. Les exemples de versification commentés par le P. Lamy sont clairs à cet égard. Si la rime constitue l'unité de mesure du quatrain, l'unité de mesure du distique demeure quant à elle l'hémistiche, et non le vers entier : «l'oreille n'aperçoit que deux mesures dans *chacun* de ces vers, & elle les distingue, parce que la voix s'élève au commencement, & se rabaisse à la fin de *chacune* de ces mesures<sup>44</sup>». De même, c'est toujours

---

<sup>43</sup>*Ibid.*; la dernière partie de cette citation est fortement inspirée de Lamy, p. 228.

<sup>44</sup>Lamy, p. 228; souligné par moi.

l'hémistiche qui détermine la plus petite unité sémantique, la fonction de la rime consistant essentiellement à renforcer le sens *global* du distique : «[[]es quatre mesures de ces deux vers sont liées ensemble par l'union d'un même sens, dont elles sont les membres, & par la rime<sup>45</sup>». Bien que le retour des sonorités finales constitue le principe structurant du quatrain, il semble donc qu'il n'ait pas d'incidence sur la courbe mélodique de la déclamation, laquelle opère toujours à l'échelle de l'hémistiche, et non du vers.

Les termes du rapport entre versification théâtrale et composition périodique à l'âge classique obligent donc à revoir l'idée reçue d'une diction circonflexe de l'alexandrin<sup>46</sup>. Il n'est certes pas exclu que le procédé ait existé au XVII<sup>e</sup> siècle, en raison précisément d'une possible confusion entre l'unité de mesure de l'hémistiche et celle du vers, marquée par la rime : au lieu de monter et de descendre à l'échelle de l'hémistiche, la voix monterait et descendrait à l'échelle du vers, atteignant donc son point d'élévation maximale (la pointe du circonflexe) à la césure. À la lumière des théories contemporaines de la déclamation, il apparaît cependant qu'il ne s'agit pas là de la pratique privilégiée dans les années 1660-1690.

De même, les conclusions en faveur de la diction circonflexe que Georges Lote, s'appuyant sur les similitudes avérées entre la déclamation théâtrale et le récitatif lulliste, a tirées de l'étude des tragédies lyriques, doivent être réévaluées en fonction des procédés de l'accent oratoire. Il semble en effet que la plupart des «schémas circonflexes» que la musique de Lulli surimpose au texte du livret résultent de la présence à la césure, soit d'un terme emphatique, soit d'une figure véhémence (exclamation,

---

<sup>45</sup>Lamy, p. 228-229.

<sup>46</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 235.

interrogation, etc.), qui, dans l'art oratoire, demandent en effet une montée vocale. Loin de constituer la mélodie usuelle de l'hémistiche, de tels choix lexico-syntaxiques y opèrent la brisure d'un écart assumé. C'est le cas, entre autres, de ce distique tiré d'*Armide*, cité comme preuve par Lote<sup>47</sup> :

Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs,  
Qui peut vous inspirer une sombre tristesse?

Dans le premier vers, la montée à l'octave vers la césure et, dans le second, la descente de septième entre la césure et la fin du vers sont toutes deux justifiées par la contrainte lexicale : le mot «triomphe» demande la force et l'éclat d'une voix élevée, le mot «tristesse», la faiblesse résignée d'une voix plus basse. La prise en compte de la mesure rythmique montre en outre que le point médian du dernier hémistiche, sur lequel tombe le mot-valeur «sombre», est renforcé comme il se doit, non seulement par une note plus grave, mais aussi par la valeur de note la plus longue du passage cité (une blanche). Dans ce cas comme dans de nombreux autres, la diction circonflexe ne serait qu'une inflexion passagère induite par les procédés emphatiques de l'accent oratoire.

De fait, la déclamation classique tendrait plutôt à escamoter les marques de la rime et de la césure. À cet égard, on peut compléter les principes mélodiques déjà cités du P. Lamy par les propos de Grimarest qui, au sujet des pauses, affirme que l'«on ne doit point, pour bien réciter des vers, s'arrêter à la rime ny à la césure, à moins qu'il n'y ait un point, & que le sens ne soit parfait<sup>48</sup>». Il ajoute cependant cette remarque, qui montre bien que la juste déclamation de l'alexandrin n'est pas à la portée du premier

---

<sup>47</sup>Georges Lote, *Histoire du vers français*, Joëlle Gardes-Tamine, Jean Molino et Lucien Victor éd., Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991, VI, 2, III, p. 367.

<sup>48</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 49-50.



amateur venu : «Ce n'est pas ce que les Lecteurs ordinaires observent; ils ont acoutumé de bien faire sonner l'un & l'autre : défaut qui ôte tout l'esprit, toute la délicatesse d'un ouvrage<sup>49</sup>». Il faut donc probablement distinguer, à l'âge classique, une pratique «légitime» de la déclamation, diffusée par les comédiens des grands théâtres et théorisée entre autres par Lamy et Grimarest, et une pratique plus fruste, tendant peut-être à la diction circonflexe, ou du moins à une certaine simplification rythmique<sup>50</sup>. Il est clair en tout cas que la diction sinusoïdale de l'alexandrin lui confère une plus grande souplesse que la diction circonflexe, ainsi qu'un potentiel sémantique accru.

Pour évaluer l'impact sémantique des deux types de déclamation, il suffit de les comparer à l'aide d'exemples. D'abord, une réplique d'Auguste dans *Cinna* :

Que chacun se retire, et qu'aucun n'entre ici.  
Vous, Cinna, demeurez, et vous, Maxime, aussi<sup>51</sup>.

Une diction circonflexe mettra en relief l'opposition des verbes à la césure : «se retire» / «demeurez». Une diction sinusoïdale déplacera l'attention sur les rapports des acteurs en présence, renforçant l'exclusion, dans le premier

---

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>50</sup>Dans le même ordre d'idées, lorsqu'Eugène Green se fonde sur *L'Art de bien chanter* de Bacilly pour justifier son choix d'une diction circonflexe, il amalgame indûment à mon avis ce qu'il appelle les accents de longueur et de hauteur (Green, *La Parole baroque*, p. 102-103). D'une part, en musique, les valeurs de notes (blanches, noires, etc.) sont indépendantes de leur hauteur, comme en témoigne l'exemple d'*Armide* cité précédemment. D'autre part, l'opposition brèves-longues confirme que, dans le passage cité par Green (p. 99), Bacilly traite spécifiquement de la valeur rythmique, et non de la hauteur des monosyllabes précédant une pause (et encore le fait-il en termes de virtualité plutôt que d'obligation) : «Tout Monosyllabe qui sert de rime ou de cesure dans le Vers, ou qui precede immediatement des pointns interrogans, admiratifs, & autres, ou qui s'arreste par le sens des Paroles, ou par le repos du Vers, peut estre long, quelque bref qu'il soit naturellement» (Bacilly, p. 373). Il est certain que l'amalgame hauteur-longueur a pu opérer dès le XVII<sup>e</sup> siècle, mais il s'agirait, là encore, d'une réduction abusive de catégories que la pratique officielle tenait pour distinctes (voir *supra*, section 2.1.4, p. 159).

<sup>51</sup>Corneille, *Cinna*, II, 1.

vers, de l'ensemble des courtisans désignés par les pronoms consonants «chacun» et «aucun», et distinguant par leur nom propre, dans le second vers, les privilégiés que l'empereur retient auprès de lui. Même principe pour cette réplique de Néron dans *Britannicus* :

Vous vous troublez, Madame, et changez de visage.  
Lisez-vous dans mes yeux quelque triste présage<sup>52?</sup>

Une diction circonflexe mettra en relief les mots «Madame» et «yeux», sans grandes conséquences sémantiques. Une diction sinusoïdale, à l'inverse, accentuera les verbes du premier vers, et donc la réaction de Junie face à Néron, et soulignera en outre, par la mise en relief du procédé d'allitération, le lien entre le «trouble» et la «tristesse» de Junie. On le voit, le choix de l'un ou l'autre type de déclamation engendre des effets de sens très différents; outre sa souplesse mélodique, la courbe sinusoïdale semble posséder des ressources sémantiques plus subtiles que le schéma circonflexe.

Pour une étude ultérieure, on pourrait tenter de relire l'ensemble de la dramaturgie du XVII<sup>e</sup> siècle dans cette seule optique, afin de vérifier si la configuration lexico-syntaxique des vers permet de déterminer la prévalence de l'un ou l'autre type de déclamation à telle ou telle époque, dans tel ou tel genre, chez tel ou tel auteur. Au vu de ce qui précède, il paraît légitime de supposer qu'on trouverait dans la pratique des auteurs la confirmation que les années 1660-1690 furent celles de la déclamation sinusoïdale; peut-être y trouverait-on même la preuve que c'est le déplacement, dans l'écriture dramatique elle-même, de certains procédés de l'accent oratoire (mots-valeurs, figures, ponctuation) de la césure à la coupe interne des hémistiches qui signale le passage progressif de la déclamation circonflexe à la

---

<sup>52</sup>Racine, *Britannicus*, II, 3.

déclamation sinusoïdale. Dans les limites du présent travail, ces affirmations ne peuvent toutefois que demeurer de séduisantes hypothèses.

Sur la base des théories contemporaines citées plus haut, on prendra donc pour acquis que c'est la déclamation sinusoïdale qui détermine la base de l'«espèce de chant» des comédiens classiques. Lors de la composition du texte dramatique, les auteurs doivent tenir compte de ce canevas vocal préalable. Ils peuvent cependant en jouer de diverses façons, en choisissant de le souligner ou, au contraire, de le subvertir par des procédés oratoires ciblés. Ainsi, tout choix de construction syntaxique du vers, du distique, du quatrain ou autre, constitue aussi un choix de déclamation, plus ou moins conscient, opéré textuellement par l'auteur. Comme on l'a vu plus haut, au niveau de l'hémistiche, la place des mots-valeurs, des figures, des signes de ponctuation sont autant d'indices de conformité ou, au contraire, de dérogation au rythme de base. En outre, au niveau du vers et des séries de vers, le retour des mêmes structures syntaxiques entraîne une redondance du rythme vocal, tandis que leur diversification engendre, à l'inverse, une certaine variété rythmique. Ainsi, les longues séries de quatrains des tragédies romanesques de Thomas Corneille ou de Quinault contribuent à la régularité de la déclamation, au risque de sacrifier l'impact émotif à la prévisibilité de la ritournelle<sup>53</sup>. À l'inverse, l'utilisation par Racine de structures syntaxiques de longueur variable ménage une alternance rythmique qui oblige à une diversité vocale plus proche de l'expression «naturelle» des passions<sup>54</sup>. Ces différences dans le traitement rythmique de la versification

---

<sup>53</sup>C'est le problème, dans l'art oratoire, de la prose cadencée.

<sup>54</sup>C'est le principe oratoire de la diversification des périodes.

semblent donc recouper, sur le plan oratoire, les options esthético-éthiques relatives à la cadence du discours<sup>55</sup>.

Il est clair que, pour pouvoir appréhender correctement les choix rythmiques effectués par les auteurs dramatiques, il faut recourir aux versions originales de leurs œuvres, puisque seule la prise en compte de la ponctuation d'origine permet d'assurer une lecture adéquate de ce type d'indices textuels. Là encore, le recours aux manuscrits autographes serait idéal. Il y a en effet tout lieu de supposer qu'en raison de son impact rythmique, la ponctuation faisait l'objet de plus de soins de la part des auteurs que l'orthographe et la morphologie. Si l'habitude des règles de la prononciation soutenue permettait sans doute aux acteurs de rectifier mentalement les défaillances de ces dernières, sur le plan du rythme, le poids des réflexes conditionnés risquait au contraire de les amener à négliger les indications ménagées par la ponctuation de l'auteur, et donc à trahir ses intentions. L'extrême rareté des manuscrits oblige cependant à se contenter des premières éditions des textes dramatiques. Sans prétendre y retrouver l'intégralité de la ponctuation de l'auteur, il n'en demeure pas moins que ce retour aux sources peut radicalement modifier la configuration rythmique d'un texte<sup>56</sup>.

L'articulation phonétique et le système rythmique (pauses mesurées, mélodie sinusoïdale, structure périodique) de l'alexandrin constituent donc les principales contraintes prosodiques préalables à l'écriture dramatique

---

<sup>55</sup>*Supra*, sections 2.1.3, p. 152-153; 2.2.2, p. 238.

<sup>56</sup>La récente édition des pièces de Racine par Georges Forestier dans la Bibliothèque de la Pléiade est exemplaire à cet égard. La collection «Textes littéraires français», chez Droz, fournit un autre excellent accès aux versions originales, notamment à certains grands succès scéniques de l'époque, aujourd'hui oubliés, tel le *Timocrate* de Thomas Corneille.

classique. Au sein de ce cadre préétabli, de nombreuses variantes demeurent cependant possibles grâce à l'utilisation ciblée des figures, des mots-valeurs, de la ponctuation, qui constituent autant de façons d'infléchir, voire d'annuler les règles de base pour produire des effets particuliers. C'est pourquoi les indices d'oralité liés à la versification doivent nécessairement être analysés dans leur interaction avec ces autres types d'indices micro-formels que sont les procédés stylistiques. On a déjà souligné plus haut certains changements rythmiques induits par la place des mots-valeurs et de la ponctuation; reste à considérer la fonction indicielle des figures.

### 3.1.2 L'emphase des figures

Il faut d'abord faire une place particulière aux figures de répétition, qui entretiennent un lien manifeste avec la composition poétique. Prolongeant la réflexion de Jakobson, qui y voyait l'essence de la technique poétique<sup>57</sup>, Paul Zumthor considère la répétition comme une marque distinctive de l'oralité : «au niveau profond où se constituent les propriétés de la parole vive (par opposition à l'écriture), c'est toute narration qui spontanément est répétitive<sup>58</sup>». Dans la poésie orale, le retour rythmique apparaît comme un instrument d'objectivation du contenu : de l'écho le plus fugitif au parallélisme le plus élaboré, la récurrence sonore établit des équivalences ou des contrastes signifiants qui contribuent à construire le sens global de l'œuvre vocale<sup>59</sup>. Il en va de même dans la dramaturgie classique, où l'usage de

---

<sup>57</sup>«À tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés» (Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil (Poétique), 1973, p. 234).

<sup>58</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 141.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 142, 143.

nombreuses figures de répétition issues de la tradition oratoire permet des effets de renforcement sémantique aux niveaux tant cognitif qu'affectif.

Le retour rythmique le plus manifeste de la poésie dramatique est évidemment la rime du distique qui, on l'a vu, a précisément pour fonction de renforcer l'unité sémantique des vers. Son équivalent oratoire serait «[!]a repetition [...] d'une même terminaison [...] par des temps mesurez, & par des intervalles égaux<sup>60</sup>», ou, plus largement, toute forme d'homéotéleute. Mais les autres figures de répétition peuvent aussi informer le rythme poétique; le P. Lamy souligne lui-même que les exemples qu'il en donne sont «tirez pour la plupart de nos Poètes; il est difficile d'en trouver dans nostre Prose<sup>61</sup>».

Ainsi, l'épizeux, c'est-à-dire la répétition consécutive d'un mot ou d'un syntagme, est un trait constant de la dramaturgie classique. Généralement placée en début de vers, elle assure fréquemment la force illocutoire de l'énoncé par l'injonction de l'impératif : «Pleurez, pleurez mes yeux<sup>62</sup>», «Songe, songe, Céphise<sup>63</sup>». Sous couvert de renforcement pathétique de l'expression, elle s'explique souvent par la nécessité ponctuelle d'une cheville, comme dans cette réplique de Médée, où la première occurrence du pronom personnel «lui» est grammaticalement superflue : «Va lui, va lui conter tes rares aventures<sup>64</sup>». Elle est parfois aussi séparée par une apostrophe qui souligne l'artifice du procédé : «Hé bien, Madame, hé bien, il

---

<sup>60</sup>*Ibid.*

<sup>61</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 203; argument partial, cependant, puisqu'il s'agit précisément pour le P. Lamy de prouver que de telles figures n'ont pas leur place dans la prose oratoire; voir ci-dessous.

<sup>62</sup>Corneille, *Le Cid*, III, 3.

<sup>63</sup>Racine, *Andromaque*, III, 8.

<sup>64</sup>Corneille, *Médée*, V, 6.

faut vous satisfaire<sup>65</sup>». La fonction rythmique de l'épizeuxie paraît alors plus importante que sa fonction affective<sup>66</sup>.

Plus nettement pathétiques, les anaphores constituent une part essentielle des répétitions dramatiques. Elles se trouvent le plus souvent en début de vers, comme dans la célèbre imprécation de Camille :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!  
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!  
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!  
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore<sup>67</sup>!

Elles peuvent cependant aussi s'inscrire au niveau des hémistiches, pour un effet plus resserré : «Cette nuit je vous sers, cette nuit je l'attaque<sup>68</sup>». L'anaphore contribue souvent à confirmer la fonction pathétique de l'épizeuxie; ainsi, dans la tirade d'Andromaque, le «Songe, songe, Céphise» est renforcé par la reprise du même impératif au sein d'une anaphore d'hémistiche :

Songe, songe, Céphise, à cette Nuit cruelle  
Qui fut pour tout un Peuple une Nuit éternelle.  
[...]  
Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants,  
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants<sup>69</sup>.

Dans les deux cas, à l'oral, les règles de l'accent oratoire contribuent à mettre en relief la structure itérative : il faut, dans l'épizeuxie, «prononcer le mot, la seconde fois plus haut & plus ferme que la première<sup>70</sup>» et, dans

<sup>65</sup>Racine, *La Thébaine*, I, 3; voir aussi *Andromaque*, I, 4, Pyrrhus : «Hé bien, Madame, hé bien, il faut vous obéir».

<sup>66</sup>Scherer donne d'ailleurs à l'épizeuxie une simple «valeur motrice», l'assimilant à «l'appel du pied avant le saut», un «élan» permettant «de donner du mouvement au vers, de le lancer» (Scherer, p. 335).

<sup>67</sup>Corneille, *Horace*, IV, 5; dans les trois derniers vers, l'anaphore se trouve renforcée par le redoublement parallèle des pronoms relatifs, qui tous désignent aussi la ville honnie.

<sup>68</sup>Oreste, dans *Andromaque*, VI, 3.

<sup>69</sup>Racine, *Andromaque*, III, 8.

<sup>70</sup>Le Faucheur, p. 162; même principe pour l'anadiplose, ou reprise immédiate en début de vers ou d'hémistiche du mot ou du syntagme qui précède.

l'anaphore, «prononcer le mot répété toujours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres<sup>71</sup>».

Enfin, sur un plan plus large, la poésie dramatique abonde en parallélismes. Certains reposent sur la reprise phonématique de mots ou de syntagmes dans des positions métriques plus ou moins semblables, jusqu'à atteindre la concordance quasi parfaite de ces vers de Thomas Corneille, où seules deux consonnes marquent la différence sonore :

Que ne me laisses-tu le droit de te haïr?  
Que ne me laisses-tu le droit de te trahir<sup>72</sup>?

Le même procédé peut opérer à plus grande distance, comme dans la reprise par Rodrigue des arguments de Chimène, où seuls changent les pronoms personnels :

De quoi qu'en ta [ma] faveur notre amour m'[t']entretienne,  
Ma [ta] générosité doit répondre à la tienne [mienne]<sup>73</sup>.

Si le premier exemple tient encore de l'anaphore, on ne saurait cependant en dire autant du second. Compte tenu de ce que l'on sait des modalités d'insistance de l'accent oratoire, on peut néanmoins supposer que, même dans ce dernier cas, la reprise quasi littérale des termes justifie une prononciation particulière qui, en attirant l'attention de l'auditeur sur la réplique de Rodrigue, permet de raviver le souvenir de celle de Chimène — à moins que la conjonction des termes emphatiques et de la courbe mélodique de l'alexandrin n'y suffisent.

Enfin, le parallèle phonématique peut produire des effets sémantiques non moins puissants par des procédés minimalistes, comme dans cette

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 163.

<sup>72</sup>Thomas Corneille, *Commode*, II, 7.

<sup>73</sup>Pierre Corneille, *Le Cid*, III, 4.



réplique où Néron ordonne à Narcisse de continuer à tourmenter le crédule Britannicus :

Et tandis qu'à mes yeux on le pleure, on l'adore,  
Fais-lui payer bien cher un bonheur qu'il ignore<sup>74</sup>.

L'opposition ironique de la rime finale «adore-ignore» est redoublée par la rime interne «pleure-bonheur», dont la position mesurée au centre de l'hémistiche n'est certes pas un hasard puisque, dans le contexte d'une déclamation sinusoïdale, elle permet précisément de mettre en relief le contraste sémantique des termes par une montée vocale sur leur sonorité commune.

En l'absence de récurrence phonématique, le parallélisme peut aussi découler du retour de la cadence syllabique. Ainsi, toujours dans la scène de confrontation entre Rodrigue et Chimène, l'égalité du partage des sentiments des héros est soulignée davantage par la cadence de la «stichomythie amoureuse<sup>75</sup>» que par les quelques reprises lexicales :

— Ô miracle d'amour!  
— Ô comble de misères!  
— Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!  
— Rodrigue, qui l'eût cru?  
— Chimène, qui l'eût dit?  
— Que notre heur fût si proche, et sitôt se perdit<sup>76</sup>?

De même, dans le couplet d'ironie d'Hermione, les motifs d'opposition entre elle et sa rivale ressortent des parallélismes ménagés par la coupe interne des vers :

---

<sup>74</sup>Racine, *Britannicus*, II, 8.

<sup>75</sup>Scherer, p. 315.

<sup>76</sup>Corneille, *Le Cid*, III, 4.

Quoi? sans que ni *Serment*, ni *devoir* vous retienne,  
 Rechercher une *Grecque*, Amant d'une *Troyenne*?  
 Me quitter, me reprendre, et retourner encor  
 De la *Fille d'Hélène*, à la *Veuve d'Hector*?  
 Couronner tour à tour l'*Esclave* et la *Princesse*,  
 Immoler *Troie* aux *Grecs*, au *Fils d'Hector* la *Grèce*<sup>77</sup>?

À plus petite échelle, certaines concordances syntaxiques engendrent le même type d'effets, comme à la fin de la réplique déjà citée d'Andromaque : «Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants», où l'équivalence rythmique des deux hémistiches découle de l'identité de leur structure grammaticale.

Enfin, en dehors de toute récurrence métrique, il faut souligner l'importance dans le théâtre classique des répétitions ponctuelles de mots-clés, véritables leitmotive au niveau de la tirade, de la scène, voire de la pièce entière. Ainsi, dans *Andromaque*, le dilemme de l'héroïne se reproblématise à chaque occurrence des termes de «fils» et d'«époux», comme par exemple dans la scène 8 de l'acte III où, après avoir été prononcé tour à tour par Andromaque et Céphise, le mot «fils» forme le cœur d'un passage délibératif. La figure d'antanaclase, ou répétition d'un même terme sous des acceptions différentes, constitue une variante du procédé; ainsi du motif du «sang» (liquide corporel, tempérament, race, hérédité, mort violente) dans plusieurs scènes du *Cid*. Bien qu'indépendants des lois de la cadence poétique, ces leitmotive lexicaux n'en produisent pas moins un certain effet rythmique : en vertu de la règle oratoire de discrimination vocale des termes répétés, ils seront nécessairement mis en relief et en rapport les uns avec les autres par une prononciation adaptée<sup>78</sup>.

<sup>77</sup>Racine, *Andromaque*, IV, 5; je souligne.

<sup>78</sup>On notera enfin, dans l'ensemble du répertoire, l'abondance des échos intertextuels : d'une œuvre à l'autre, tragédie et comédie mêlées, la reprise des figures consacrées évoque le style formulique des cultures d'oralité; ainsi du lieu commun de la gradation «Va, cours», repris dans un grand nombre de tragédies.

Ainsi, malgré leurs différences de nature et d'ampleur, tous les types de répétition dramatique ressortissent de la règle générale voulant que l'élément répété soit accentué par la déclamation de l'acteur. Sur le plan textuel, ils constituent donc de nombreux indices d'emphase vocale. Le risque, à l'écrit comme à l'oral, est cependant de confondre emphase et enflure, c'est-à-dire d'insister mal à propos, de façon disproportionnée ou insignifiante, voire perverse<sup>79</sup>. Dans l'art oratoire, on l'a vu, le critère décisif demeure le pathos : seules les répétitions motivées par une juste passion sont considérées légitimes, tandis que celles qui résultent d'une passion injuste sont «une marque de malice<sup>80</sup>». Il en est cependant d'une troisième sorte, qui ne découlent que du désir de «paraître éloquent<sup>81</sup>». Marques de «legereté» et d'«extravagance», elles sont précisément l'apanage des «Déclamateurs<sup>82</sup>»,

ces mauvais Orateurs [...] semblables à un insensé, qui dans un combat ne se soucieroit pas de frapper son adversaire, & d'en être frappé, pourvû qu'il attirât sur lui les yeux de ses spectateurs, qu'il combatît avec grace, avec un air galand & agreable<sup>83</sup>.

Chez le déclamateur, la passion n'est qu'une fiction, simple prétexte au déploiement d'une creuse virtuosité — d'où son glissement vers les procédés du théâtre<sup>84</sup>.

Aussi la figure de répétition fait-elle l'objet de plusieurs réserves théoriques dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi les répétitions non pathétiques, le P. Bouhours distingue les répétitions «nécessaires», régies

---

<sup>79</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 249-251.

<sup>80</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 147.

<sup>81</sup>*Ibid.*

<sup>82</sup>*Ibid.*

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 148.

<sup>84</sup>«Ce mot, Déclamateur, [...] signifie en Rhetorique, un Orateur qui employe de grands mots empoulez, qui n'ont nulle solidité, & qui ne disent rien; mais nous [les comédiens], nous nommons Déclamateur, un Acteur qui récite toujours sur un ton emphatique» (Poisson, p. 6).

par l'exigence de correction grammaticale, des répétitions «élégantes, qui ne contribuent qu'à la politesse et à l'ornement<sup>85</sup>» du discours. Pour le P. Lamy, de telles «repetitions harmonieuses<sup>86</sup>» ne sont que vain «jeu de paroles<sup>87</sup>» : «[l]'étude & l'art qui paroissent dans un discours peigné, ne sont pas le caractere d'un esprit qui est vivement touché des choses dont il parle; mais plutôt d'un homme qui est dégagé de toutes affaires & qui se jouë<sup>88</sup>»; «un discours composé avec cet artifice ne touche point, il ne porte aucun trait d'un esprit animé, mais d'un écrivain qui se jouë avec des mots<sup>89</sup>».

La principale, voire l'unique fonction d'un tel «arrangement figuré des mots<sup>90</sup>» est de satisfaire au plaisir de la cadence. Son assimilation à une chorégraphie, déjà significative en soi, s'étend au théâtre, où l'on «joue» pareillement du rythme sonore :

ce qui est de plus ridicule, c'est que dans toutes ces Figures, ces mauvais Orateurs ne tâchent qu'à plaire sans se mettre en peine de combattre [...]. [Ils] affectent de mesurer toutes leurs paroles, de leur donner une cadence juste qui flatte les oreilles. Ils proportionnent toutes leurs expressions : En un mot ils figurent leur discours, mais de ces Figures qui sont au regard des Figures fortes & persuasives, ce que sont les postures que l'on fait dans un ballet, au regard de celles qui se font dans un combat. [...] Aussi on appelle ces Figures mesurées qui ont une cadence agreable aux oreilles, des Figures de Theatre, *Theatrales Figuræ*. Ce sont des armes pour la montre, qui ne sont pas d'assez bonne trempe pour le combat<sup>91</sup>.

Jeu, montre, divertissement<sup>92</sup>, le choix des termes prouve assez en quelle faible estime le P. Lamy tient ces procédés. Il ne leur concède qu'un certain

---

<sup>85</sup>Bouhours, *Remarques nouvelles*, p. 257sqq.

<sup>86</sup>Lamy, p. 121.

<sup>87</sup>Lamy, p. 208, 209.

<sup>88</sup>*Ibid.*, p. 149.

<sup>89</sup>Lamy, *La Rhétorique*, 1<sup>ères</sup> éditions, cité par Michel Le Guern, «La Répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 152 (*Stylistique du XVII<sup>e</sup> siècle*), juillet-septembre 1986, p. 276.

<sup>90</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 202, 209.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 148-149.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 203.

bénéfice fonctionnel : l'agrément des répétitions réveille l'attention du lecteur, et leur cadence facilite la mémorisation<sup>93</sup>.

La répétition apparaît surtout problématique en regard de l'exigence oratoire de variété. Les répétitions abusives constituent un défaut de l'*elocutio* :

entre les défauts de l'arrangement des mots, on compte la Similitude; c'est à dire une Repetition trop frequente d'une même lettre, d'une même terminaison, d'un même son, & d'une même cadence. [...] Ce défaut est d'autant plus considérable, qu'il se corrige facilement; il ne faut que repasser les yeux par dessus son ouvrage, changer les mots, les syllabes, les terminaisons qui reviennent trop souvent<sup>94</sup>.

De ce point de vue, les répétitions vont à l'encontre du génie de la langue française : «[n]ostre langue [...] aime la varieté, et [...] hait naturellement les redites<sup>95</sup>»;

[l']artifice qu'on employe pour les produire est trop sensible, & pour parler franchement trop grossier; aussi nôtre langue qui est naturelle ne les aime pas, & nos excellens Auteurs les évitent avec plus de soin que quelques ecrivains ne les recherchent<sup>96</sup>.

Vaugelas précise que «si la phrase est plus noble, la faute est encore plus grande, parce qu'estant plus esclatante, elle se fait mieux remarquer<sup>97</sup>». Aussi, dans les premières éditions de sa *Rhétorique*, le P. Lamy associe-t-il explicitement la répétition à l'affectation du style :

c'est un grand défaut d'affecter toujours ces Figures. Je ne sçay comment on a tant d'estime pour les Auteurs qui sont pleins de ces affections : je ne puis croire que ce soit la marque d'un genie fort élevé de passer les jours entiers à arranger les mots, avec une basse exactitude<sup>98</sup>.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p. 209; fonctions typiques des cultures d'oralité.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 184.

<sup>95</sup>Bouhours, *Remarques nouvelles*, p. 260.

<sup>96</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 208.

<sup>97</sup>Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, p. 415. Pour le contraste entre la doctrine officielle des Remarques et celle, non retenue pour publication, des Nouvelles Remarques, voir Le Guern, p. 271.

<sup>98</sup>Lamy, *La Rhétorique*, 1<sup>ères</sup> éditions, cité par Le Guern, p. 276. C'est l'affectation manifeste du procédé qui explique la sévérité du jugement. Le P. Lamy trouve au contraire les répétitions «belles quand elles ne sont pas recherchées, qu'il ne paroît pas que l'Auteur, au lieu de s'appliquer à la verité, s'est amusé à badiner»; il les qualifie alors de «naturelles et élégantes» (éd. de 1674, p. 209; je souligne). Sur les liens entre paraître et être, voir *supra*, section 2.1.2, p. 141.

Et il termine par une condamnation morale directement liée à l'enflure oratoire : «[c]ette critique regarde les Auteurs dont les ouvrages sont vuides de choses, qui ne sont riches qu'en bagatelles, et qui ne sçavent que surprendre la populace par un bruit éclatant : *Canoris nugis*<sup>99</sup>». La méfiance à l'égard de la répétition harmonieuse continue de prévaloir à la fin du siècle : qu'on pense par exemple aux «retours fort utiles pour la cadence» qui, fermement condamnés par Boissimon, privilégient pareillement la forme au détriment du contenu, le son plutôt que le sens<sup>100</sup>.

À cet égard, la dramaturgie classique semble en porte-à-faux : le modèle oratoire implique un usage varié des seules répétitions pathétiques, tandis que la versification, fondée sur la récurrence de la rime et du mètre, inscrit nécessairement dans le texte les cadences de la répétition harmonieuse. Ce dernier point rapproche dangereusement la poésie dramatique de la musique vocale. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, en dehors de toute notion d'accompagnement musical, Pelletier du Mans spécifie déjà :

les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose] : la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant : et par conséquent, de Poésie<sup>101</sup>.

Un siècle plus tard, l'abbé d'Aubignac confirme : «Quand il s'agit de Poësie, on dit communément *Chanter* pour *Reciter*<sup>102</sup>». Or, pour les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle, le principal défaut du chant est d'étouffer la passion sous la contrainte de la mesure — à tel point que Grimarest approuve «l'artifice de l'Acteur qui, quand il a le sentiment juste, s'écarte des mesures de la

<sup>99</sup>Lamy, *La Rhétorique*, 1<sup>ères</sup> éditions, cité par Le Guern, p. 276.

<sup>100</sup>Pour plus de détails sur le statut de la répétition dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, voir Le Guern, *op. cit.*

<sup>101</sup>Pelletier du Mans, *Art poétique*, dans Goyet, p. 286.

<sup>102</sup>D'Aubignac, p. 190; souligné par l'auteur.

Musique pour approcher le plus qu'il peut de la manière dont la passion doit être exprimée<sup>103</sup>». De même, dans l'art oratoire, l'expression de la passion «ne souffre aucune manière réglée d'arranger, & de composer ses mots<sup>104</sup>»; «en un mot la passion ne sauroit être mesurée<sup>105</sup>». Ainsi, tant que le théâtre tire sa légitimité de son lien avec l'art oratoire, ses ressources rythmiques sont nécessairement mises au service du code de l'accent pathétique, et non l'inverse.

À l'instar des rhétoriciens, l'abbé d'Aubignac distingue donc au théâtre deux sortes de figures :

j'entens les grands figures qui sont aux choses et aux sentimens, et non pas celles qui ne sont que dans les paroles, petites certainement et de peu de consequence; comme sont les Antitheses et les autres jeux de mots qu'on ne peut jamais bien employer dans les discours pathétiques, parce qu'ils semblent affectez par étude, et non pas produits par le mouvement de l'esprit; ils ressentent [sic] une ame tranquille, et non pas troublée de passions<sup>106</sup>.

Mais il soutient que ce sont précisément les figures pathétiques qui fondent la spécificité du théâtre :

si la Poésie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône; c'est le lieu où par les agitations apparentes de celui qui parle et qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent, et qui l'écoutent, des sentimens qu'il n'a point<sup>107</sup>.

On notera que la revendication assumée de la fiction («des sentimens qu'il n'a point») n'empêche pas l'authenticité du procès cathartique : bien que fictifs chez l'acteur, les sentiments exprimés par les figures s'impriment réellement chez l'auditeur.

<sup>103</sup>*Ibid.*; à l'inverse, donc, du P. Lamy, qui limite les «figures de théâtre» aux figures mesurées (*supra*, section 2.2.2, p. 208-209).

<sup>104</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 202.

<sup>105</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 121.

<sup>106</sup>D'Aubignac, p. 344.

<sup>107</sup>*Ibid.*, p. 347-348.

Ainsi, les «figures basses et foibles qui ne consistent que dans un petit ajancement de mots» ne sont bonnes que pour la comédie, où elles «contribuënt à la bouffonnerie, qui doit presque l'animer partout, et qui fait ses plus exquis et ses plus essentiels ornemens<sup>108</sup>». La tragédie, quant à elle, «ne doit rien avoir que de noble et de serieux, aussi ne souffre-t-elle que les grandes et illustres Figures, et qui prennent leur force dans les discours et les sentimens<sup>109</sup>». Il n'est pas surprenant que la suite de la démonstration, consacrée à ces figures «grandes et sérieuses<sup>110</sup>», ne fasse nulle mention de la répétition : en attribuant à la tragédie les plus véhémentes ressources du pathos oratoire, l'abbé d'Aubignac la place implicitement sur le même pied que les grands genres discursifs. Les figures privilégiées de la dramaturgie classique sont donc aussi celles de l'action oratoire. Je n'en détaillerai ici que quelques-unes des plus marquantes, me permettant de renvoyer pour les autres au chapitre précédent ainsi qu'à l'étude de cas située à la fin du présent chapitre<sup>111</sup>.

On relèvera d'abord dans les textes dramatiques un certain nombre de figures solennelles liées à la pompe oratoire, en particulier les sentences et les serments. Les sentences sont considérées comme «l'un des plus beaux ornemens du discours, quand elles sont bien menagées<sup>112</sup>». Contrairement aux discours didactiques<sup>113</sup>, elles insufflent habilement vie et émotion au

---

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 348.

<sup>109</sup>*Ibid.*

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 349.

<sup>111</sup>Respectivement les sections 2.2.2 et 3.3.

<sup>112</sup>Bretteville, p. 299.

<sup>113</sup>«Il faut poser pour assuré, Que tous ces Discours instructifs, sont ordinairement defectueux sur le Theatre, parce qu'ils sont de leur nature froids et languissans; et que ce sont des Maximes generales qui, pour instruire, vont seulement à l'esprit et ne frappent point le cœur; ils éclairent et n'échauffent pas; et quoy qu'ils soient souvent assez beaux et bien exprimez, ils ne font que toucher l'oreille, sans émouvoir l'ame» (d'Aubignac, p. 314-315).



texte dramatique : elles «se glissent imperceptiblement dans tout le corps [du] Poëme, pour en faire comme les nerfs et les plus vives couleurs<sup>114</sup>». Leur emphase vocale tient à leur nature «hardie [...] et illustre<sup>115</sup>» ainsi qu'à leur «maniere sublime<sup>116</sup>» signalée, notamment, par des «expressions [...] fortes» et des «vers éclatans<sup>117</sup>». Les sentences demandent donc une voix impérieuse : elles «tonnent en la bouche de l'acteur et résonnent jusqu'en l'âme du spectateur<sup>118</sup>». On en trouve de nombreux exemples chez Corneille, dont le célèbre «À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire<sup>119</sup>», où en effet le roulement cadencé des *r* contribue au «grand bruit» de la déclamation. Parmi les indices scripturaux facilitant le repérage de la sentence, Scherer relève particulièrement ses marques rythmiques : usage de répétitions et de monosyllabes, cadre métrique du vers (plus rarement de l'hémistiche ou du distique)<sup>120</sup>.

Toutefois, d'un point de vue dramaturgique, les sentences sont soumises par d'Aubignac à de nombreuses restrictions, dont l'inventivité et l'à-propos : «il faut qu'elles soient [...] nouvelles [...]; [...] et qu'elles semblent n'avoir jamais esté dites que pour le sujet particulier où elles sont appliquées<sup>121</sup>». Par ailleurs, elles ne conviennent qu'aux actions modérées : d'Aubignac les interdit «au milieu d'une expression vive, ou de quelque passion violente; car outre qu'en cét estat l'esprit humain ne s'arreste pas à ces Lieux-communs, c'est qu'il n'est pas dans la moderation convenable pour

---

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 319.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 322; «illustre» prend ici le sens d'«éclatante».

<sup>116</sup>Bretteville, p. 199.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 322.

<sup>118</sup>Hardy, cité par Scherer, p. 317.

<sup>119</sup>Corneille, *Le Cid*, II, 2.

<sup>120</sup>Scherer, p. 328-333.

<sup>121</sup>*Ibid.*, p. 322.

les penser, ny pour les dire<sup>122</sup>». Il faut enfin qu'elles demeurent courtes, «afin de ne pas donner au Theatre le temps de se refroidir<sup>123</sup>»; Corneille lui-même affirme qu'il faut «ne les pousser guère loin, surtout quand on fait parler un homme passionné<sup>124</sup>». De fait, alors qu'elles étaient très populaires dans la première moitié du siècle, les sentences disparaissent progressivement de la dramaturgie à partir des années 1660. Elles s'accordent mal au nouveau goût théâtral, où l'idéal de la passion amoureuse l'emporte sur celui de la morale héroïque, et où le souci conjugué de la vraisemblance et de la bienséance discrédite les formules trop ingénieuses, dont les pointes, qui faisaient précisément le succès de nombreuses sentences<sup>125</sup>.

Le serment ou «jurement<sup>126</sup>», autre figure pompeuse, marque de façon plus constante l'ensemble de la production dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle; il doit être prononcé «d'un ton fort élevé & avec une grande contention de voix<sup>127</sup>». Sur le plan scriptural, il se signale par des formules du type «je jure» ou «j'atteste», souvent appuyées par la prise à partie d'une autorité supérieure. La solennité du serment tient en effet à ce qu'il n'implique pas uniquement le locuteur, mais aussi «la memoire de ceux dont les actions sont en veneration<sup>128</sup>» : Dieux, ancêtres, patrie. Ainsi du serment de la reine d'Argos dans *Timocrate* :

[...] j'atteste aujourd'huy les Dieux nos Souverains  
Qu'il [Timocrate] paiyera de son sang s'il tombe entre mes mains<sup>129</sup>.

---

<sup>122</sup>*Ibid.*, p. 321.

<sup>123</sup>*Ibid.*

<sup>124</sup>Premier Discours, cité par Scherer, p. 318.

<sup>125</sup>Sur l'évolution de la sentence comme forme de l'écriture dramatique, voir Scherer, p. 319-322.

<sup>126</sup>Le Faucheur, p. 144; Bary, *Méthode*, p. 62.

<sup>127</sup>Le Faucheur, p. 145.

<sup>128</sup>Bary, *Méthode*, p. 63.

<sup>129</sup>Thomas Corneille, *Timocrate*, I, 3.

Le serment exige donc «un ton extraordinairement élevé, parce que [...] le mérite par lequel l'on jure, est un mérite éclatant<sup>130</sup>», voire, dans les cas désespérés, «parce que c'est la dernière ressource pour assurer la vérité; ce qui demande une voix éclatante<sup>131</sup>». L'éclat de la voix est cependant tempéré par la majesté du débit : sa structure syntaxique épousant généralement la structure rythmique du quatrain, le serment se prononce d'un seul et long souffle, à la manière d'une période carrée. L'impact pathétique de la figure résulte précisément de cette véhémence contrôlée : la tragédie galante des années 1650-1670 en joue systématiquement, afin de mieux marquer le contraste entre la fermeté des protagonistes face à leur devoir et leur vulnérabilité face à l'amour.

Dans l'interrogation et l'exclamation, la grandeur de la pompe se conjugue à la vivacité du sentiment. L'interrogation occupe une place de choix au théâtre : d'après Grimarest, elle y est même la figure «la plus communément employée; c'est celle qui donne le plus de vivacité à un ouvrage<sup>132</sup>». Sur le plan scriptural, elle est bien sûr signalée par la ponctuation finale, dont Grimarest note toutefois l'insuffisance indicielle : «je ne sais s'il ne seroit pas avantageux pour le Lecteur, que la marque [...] de l'interrogation précédât la phrase, plutôt que de la fermer», «parce que la période pouvant être longue, & le Lecteur n'étant point averti qu'elle roule toute sur l'interrogation, par exemple, il pourroit changer de ton : ce qui seroit un défaut dans la prononciation<sup>133</sup>». En effet, l'interrogation demande

---

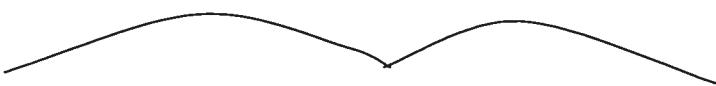
<sup>130</sup>Bary, *Méthode*, p. 64.

<sup>131</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 100.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p. 96.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 31; on songe bien sûr au système de ponctuation double de l'espagnol, avec ses points d'interrogation et d'exclamation initiaux inversés.

d'emblée «un ton supérieur ou élevé<sup>134</sup>», avec un fort accent de hauteur sur le terme interrogatif — le cas échéant : qui, que, quoi, où, pourquoi, comment, etc. — et, sur le dernier mot de la figure, un accent d'intensité formé d'«un intervalle croissant suivi d'un bref mouvement final décroissant<sup>135</sup>». Par ailleurs, la ponctuation finale commande une longue pause signalant la complétion du sens, exception faite probablement des interjections qui, en s'inscrivant dans le mouvement sémantique du vers, semblent n'exiger qu'une pause intermédiaire, similaire à celle du point-virgule. Ainsi de ce distique de l'Infante, où la longueur des pauses de la ponctuation est indiquée par le nombre de barres obliques, et la ligne mélodique par la courbe :



Quoi?// pour venger un père est-il jamais permis  
De livrer sa patrie aux mains des ennemis<sup>136</sup>?///

En outre, sur le plan de l'intonation d'ensemble, l'interrogation requiert un degré d'intensité vocale proportionnel à sa charge pathétique. Grimarest mentionne d'abord l'interrogation «qui sert à nous éclaircir sans passion, & dont le ton doit être doux<sup>137</sup>». Celle-ci convient particulièrement aux scènes

<sup>134</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>135</sup>Ce que Green appelle la «forme rhétorique de l'accent interrogatif» (Green, *La Parole baroque*, p. 113). À cet égard, on peut d'ailleurs se demander si un mouvement final croissant, que Green exclut en raison de sa forme trop «naturelle», ne serait pas envisageable, en ce qu'il contribuerait à distinguer la figure d'interrogation de la figure d'exclamation, dont on ne voit pas très bien pourquoi elles exigeraient, comme l'affirme Green, une même intonation, alors qu'elles sont marquées par des signes de ponctuation différents (par exemple, les interjections «quoi?» et «quoi!»). Pour le détail des théories de Green sur ces deux figures, qui découlent en bonne partie de sa conception particulière de la déclamation de l'alexandrin, voir *La Parole baroque*, p. 113-120.

<sup>136</sup>Corneille, *Le Cid*, IV, 2.

<sup>137</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 96.

d'exposition, comme lorsque Thérémène questionne Hippolyte au premier acte de *Phèdre* :

Vénus par votre orgueil si longtemps méprisée,  
Voudrait-elle à la fin justifier Thésée?  
En vous mettant au rang du reste des mortels,  
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels?  
Aimeriez-vous, Seigneur<sup>138</sup>?

Ailleurs, cependant, l'interrogation est «la marque d'un esprit agité<sup>139</sup>» par la passion. Sur ce plan, Grimarest distingue trois sortes d'interrogations. L'une permet d'exprimer la douleur : elle demande «une voix tendre & plaintive<sup>140</sup>», qui peut cependant devenir «beaucoup plus ferme<sup>141</sup>» lorsque mêlée de répréhension, tels, par exemple, les reproches adressés à Titus par Bérénice :

Quoi, dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes?  
Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes?  
Que me sert de ce cœur l'inutile retour<sup>142</sup>?

Les deux autres sortes d'interrogations pathétiques exigent quant à elles de la véhémence vocale. La première, où l'interrogation résulte d'une offense, «demande un ton élevé, vif & fier<sup>143</sup>». Grimarest en donne pour exemple l'indignation d'Agamemnon face aux accusations d'Achille :

Et qui vous a chargé du soin de ma Famille?  
Ne pourrai-je sans vous disposer de ma Fille?  
Ne suis-je plus son Père? Êtes-vous son Époux<sup>144</sup>?

Dans le deuxième type d'interrogation véhémence, mêlé non plus d'indignation, mais d'«ostentation<sup>145</sup>», la vivacité le cède au dédain — c'est

<sup>138</sup>Racine, *Phèdre*, I, 1.

<sup>139</sup>D'Aubignac, p. 353.

<sup>140</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 97.

<sup>141</sup>*Ibid.*

<sup>142</sup>Racine, *Bérénice*, V, 5.

<sup>143</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 97.

<sup>144</sup>Racine, *Iphigénie*, IV, 6.

<sup>145</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

«le ton [...] élevé, fier, & méprisant<sup>146</sup>» de Gormas face à Rodrigue : «Mais t'attaquer à moi! Qui t'a rendu si vain<sup>147</sup>?» Si la ponctuation constitue un indice scriptural permettant d'identifier clairement la figure d'interrogation, elle ne suffit donc pas à déterminer la nuance vocale à y apporter : tout dépend de la passion exprimée.

Dans le même ordre d'idées, il faut prendre en compte la structure dialogique dans laquelle s'inscrit la figure d'interrogation. Lorsqu'elle suscite une réponse de l'interlocuteur, l'interrogation participe en effet des figures englobantes que sont le dialogisme et la subjection<sup>148</sup>. Or, celles-ci fournissent des indices de vocalisation tant pour la réponse que pour la question : «il faut toujours observer de prononcer la réponse d'un ton différent de celui de la demande ou de l'objection<sup>149</sup>», «& ordinairement celui de la demande est plus haut que celui de la réponse<sup>150</sup>». Si l'on réexamine sous cet angle la scène de confrontation entre Achille et Agamemnon, on ne peut que constater la complexité de sa construction vocale. Il s'agit d'une véritable joute interrogative, où les protagonistes se relancent l'un l'autre par des séries de questions qui, tout en réagissant à une offense, s'avèrent offensantes à leur tour. L'indignation d'Agamemnon n'est en fait que le terme d'un processus initié par celle d'Achille devant le sort réservé à Iphigénie :

---

<sup>146</sup>*Ibid.*

<sup>147</sup>Corneille, *Le Cid*, II, 2; exemple cité par Grimarest.

<sup>148</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 192-193, 188. Le code vocal de l'art oratoire ne prévoit pas d'échange entre l'orateur et ses auditeurs, et donc pas de véritable rapport dialogique. Contrairement à ce qui se passe dans la fiction dramatique, la figure de subjection y demeure une «pseudo-interrogation» (Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, 10/18 (Domaine français), 1984, p. 371-372). Toutefois, dans le dialogisme, sorte de prosopopée «où deux personnes sont introduites parlant & se répondant l'une à l'autre, il faut changer de voix, comme si deux hommes parloient ensemble» (Le Faucheur, p. 149-150), ce qui en fait la figure oratoire la plus proche de la forme dramatique.

<sup>149</sup>Le Faucheur, p. 151.

<sup>150</sup>Bretteville, p. 474.

- Achille. — Vous croyez qu'approuvant vos desseins odieux,  
Je vous laisse immoler votre Fille à mes yeux?  
Que ma foi, mon amour, mon honneur y consente?
- Agamemnon. — Mais vous, qui me parlez d'une voix menaçante,  
Oubliez-vous ici qui vous interrogez?
- Achille. — Oubliez-vous qui j'aime, et qui vous outragez?
- Agamemnon. — Et qui vous a chargé du soin de ma Famille?, etc.

La structure de la subjection, avec son alternance de questions et de réponses, est ici entièrement investie par le pathos de l'interrogation, qui fait à *la fois* les questions et les réponses. Le ton de l'interrogation pourrait donc être encore plus «élevé, vif & fier» à chaque changement de locuteur, de manière à créer un effet global de crescendo vocal traduisant la montée de la colère et de la tension. La remarque d'Agamemnon sur la «voix menaçante» d'Achille, qui souligne bien que celui-ci contrevient au respect dû à son roi non seulement par ses propos, mais également par son ton de voix, ainsi que le provocant parallélisme entraîné par l'anaphore «Oubliez-vous», semblent conforter cette hypothèse.

Contrairement à l'interrogation, l'exclamation a toujours une fonction pathétique. Elle constitue «la marque sensible d'un esprit touché de quelque violente passion qui le presse<sup>151</sup>», généralement en réaction à une situation surprenante<sup>152</sup>; aussi requiert-elle un ton «fort élevé<sup>153</sup>», «ferme & véhément<sup>154</sup>», «plus haut & plus excité que le reste<sup>155</sup>». Comme l'interrogation, l'exclamation est signalée sur le plan scriptural par sa ponctuation, «qui avertit dans la lecture, qu'il faut admirer, s'étonner, ou se plaindre<sup>156</sup>», et qui demande à être suivie d'une longue pause, l'exception

<sup>151</sup>D'Aubignac, p. 353.

<sup>152</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 101.

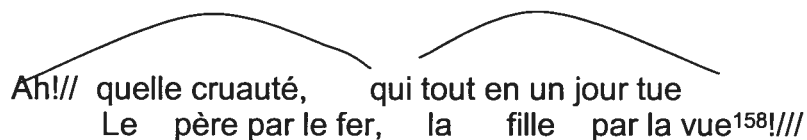
<sup>153</sup>*Ibid.*

<sup>154</sup>Bretteville, p. 477.

<sup>155</sup>Le Faucheur, p. 143.

<sup>156</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 30. D'après Grimarest, le besoin d'une ponctuation initiale s'y fait autant sentir que dans l'interrogation (*ibid.*, p. 30, 31).

demeurant, là encore, les fréquentes interjections internes, qui exigent une pause plus courte, de même qu'un accent de hauteur plus marqué : ô, ah, eh, oh, quoi, hélas, ciel, dieux, etc.<sup>157</sup>. L'ensemble de la figure se termine par l'accent d'intensité décrit plus haut (montée vocale suivie d'une courte descente), qui paraît d'ailleurs plus probant dans ce cas que dans celui de l'interrogation. La longueur des pauses et la courbe mélodique se présenteraient donc comme suit dans ce distique de Chimène :


  
Ah!!! quelle cruauté, qui tout en un jour tue  
Le père par le fer, la fille par la vue<sup>158</sup>!!!!

En raison de sa véhémence intrinsèque, l'exclamation est particulièrement problématique sur le plan de la convenance : bien que «fort élevé», le ton doit demeurer «proportionné à ce qui précède, & à ce qui suit, & à la situation de la personne qui est surprise. [...] Et d'ailleurs [...] plus ou moins fort [...] selon les égards qu'on a pour les personnes devant qui l'on parle<sup>159</sup>». De même, l'intensité de la passion du locuteur régit le ton de sa voix, «plus ou moins fort selon le sentiment que l'on exprime<sup>160</sup>». D'après le traité de Grimarest, les différents degrés de l'exclamation pathétique s'échelonnent comme suit : plainte, supplication, admiration, appréhension, frayeur<sup>161</sup>, à quoi il faudrait encore ajouter les exclamations de joie et de

<sup>157</sup>Pour un réjouissant catalogue des interjections exclamatives, voir Grimarest (*Traité du récitatif*, p. 101), Lamy (p. 37-38, 115) et surtout Bary (*Méthode*, p. 115-125), qui distingue par ailleurs les «hé» d'étonnement, de conviction et de confusion, et les «ha» d'horreur, d'admiration et d'attendrissement...

<sup>158</sup>Corneille, *Le Cid*, III, 4.

<sup>159</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 101-102.

<sup>160</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>161</sup>Les trois derniers degrés sont indiqués par Grimarest; le second est suggéré par son éditeur; le premier, déduit par moi de ce que Grimarest dit du point d'exclamation, caractérise nombre d'exclamations dramatiques, notamment la réplique de Chimène citée ci-dessus (*ibid.*, p. 102-103, 30).



colère, dont les manifestations vont généralement de la modération à l'éclat.

Soit cette réplique d'Andromaque citée par Grimarest :

Ah! Seigneur, arrêtez! Que prétendez-vous faire?  
Si vous livrez le fils, livrez-leur donc la mère.  
Vos serments m'ont tantôt juré tant d'amitié!  
Dieux! Ne pourrai-je au moins toucher votre pitié<sup>162</sup>?

Dans cette variante, le premier vers comporte de fortes exclamations de frayeur (qui entraînent sans doute dans leur mouvement l'interrogation qui les suit), tandis que les troisième et quatrième vers demandent plutôt le «ton modéré<sup>163</sup>» de la supplique exclamative, d'où cette remarque de l'éditeur : «[o]n doit en récitant ces Vers tomber dans un ton plus doux par gradation jusques à la fin<sup>164</sup>».

De toutes les figures vocales, l'interrogation et l'exclamation sont probablement celles dont la présence indicielle est la plus systématique : si, dans la déclamation tragique, «la Période commence ou finit presque toujours par un grand cri<sup>165</sup>», c'est bien parce que ce cri est textuellement inscrit en début ou en fin de vers par l'une ou l'autre figure. On notera aussi que la fréquence des figures d'interrogation et d'exclamation dans l'écriture dramatique de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle participe de l'émergence du «style de la passion», avatar du style coupé<sup>166</sup>; le renforcement pathétique

---

<sup>162</sup>Racine, *Andromaque*, III, 6. Il faut noter qu'ici, la ponctuation est de Grimarest, qui modifie souvent les textes qu'il cite en fonction de la démonstration à faire. Ainsi, plus haut (*Traité du récitatif*, p. 87-88), il reprend la même tirade pour illustrer les effets pathétiques de la crainte, avec une ponctuation beaucoup plus modérée, qui n'est pourtant pas non plus celle de Racine. Dans l'édition originale de 1668 reproduite par les soins de Georges Forestier, le texte se présente ainsi : «Ah ! Seigneur, arrêtez. Que prétendez-vous faire ?/ Si vous livrez le Fils, livrez-leur donc la Mère./ Vos serments m'ont tantôt juré tant d'amitié./ Dieux ! N'en reste-t-il pas du moins quelque pitié? »

<sup>163</sup>*Ibid.*, p. 103.

<sup>164</sup>*Ibid.*

<sup>165</sup>Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, p. 33-34.

<sup>166</sup>Mazaleytrat et Molinié, p. 142, 257; le style de la passion «est caractérisé par l'usage abondant et mêlé d'un mixte de phrases verbales et non verbales, plutôt courtes, segmentées, antithétiques, interrogatives, exclamatives, intensives, [...] correspondant à

passé d'ailleurs souvent par l'usage conjoint des deux figures, que ce soit dans les scènes d'action comme ci-dessus, ou encore dans les passages délibératifs, où l'alternance de l'interrogation et de l'exclamation permet d'exprimer l'oscillation entre doute et conviction — mais cela, les analystes du théâtre classique n'avaient pas attendu le renouveau des études rhétoriques pour le constater.

On fera enfin une place particulière à l'imprécation qui, par sa solennité, s'apparente au serment, mais dont l'outrance émotive la place clairement au rang des figures pathétiques : d'après d'Aubignac, «entre toutes [les figures], l'Imprécation sera jugée certainement théâtrale, à cause qu'elle procède d'un violent transport d'esprit<sup>167</sup>». En raison du «discours [...] fort impetueux, [de] l'impression hardie, et [des] choses extrêmes<sup>168</sup>» qu'elle implique, l'imprécation demande une voix «vehemente & animée, avec un ton de colere ou d'indignation<sup>169</sup>». Signalée textuellement par l'usage de l'optatif ou du vocatif, ainsi que par l'invocation d'une autorité suprême, elle s'accompagne généralement d'une ponctuation exclamative, et recourt souvent à l'hyperbole et à la gradation. L'imprécation de Camille contre Rome en est un exemple parfait :

Puissent tous ses voisins ensemble conjurés  
 Saper ses fondements encor mal assurés!  
 Et si ce n'est assez de toute l'Italie,  
 Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;  
 Que cent peuples unis des bouts de l'univers  
 Passent pour la détruire et les monts et les mers!  
 Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,  
 Et de ses propres mains déchire ses entrailles;

---

l'évocation d'un prétendu langage de cris ou de soupirs, signes apparents de l'idée des passions» (Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 265).

<sup>167</sup>D'Aubignac, p. 353; sur le lien entre «transport d'esprit» et théâtralité des figures, voir plus bas, au sujet de l'apostrophe.

<sup>168</sup>*Ibid.*; dans les notes manuscrites en vue de la deuxième édition de son traité, d'Aubignac remplace «impression» par «expression».

<sup>169</sup>Bretteville, p. 476.

Que le courroux du ciel allumé par mes vœux  
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux<sup>170</sup>!

Dans l'art oratoire, l'imprécation pose cependant un sérieux problème éthique :

[i]l y a peu d'occasions où un Advocat puisse avec bien-seance desirer du mal aux gens. [...] comme la Charité nous défend de souhaiter aucun mal à nos freres, le Predicateur doit après le feu de l'imprecation, revenir à soy tout-à-coup, en conjurant le pecheur de détourner ce malheur par une promte penitence<sup>171</sup>.

Aussi voit-on se dessiner une autre tendance vocale, cherchant à canaliser la charge négative de la figure dans une certaine violence contrôlée. Cette tendance affecte aussi la déclamation théâtrale : on en trouve une manifestation dans la voix de la menace vengeresse décrite par Grimarest, qui «doit seulement être émue, & médiocrement haute<sup>172</sup>». Au théâtre comme dans l'art oratoire, la figure de l'imprécation semble donc signaler la limite acceptable de la véhémence vocale.

Au delà, la déclamation risque en effet de verser dans la «phrenesie» stigmatisée par les rhétoriciens. C'est le danger que comportent, à des degrés différents, les figures pathétiques de l'apostrophe et de la prosopopée. La première est considérée comme un «emportement d'Eloquence<sup>173</sup>». Son impact pathétique découle de la rupture qu'elle induit dans le fil discursif : «on coupe tout à coup son discours, pour l'adresser, ou bien à quelque personne presente ou absente, vivante ou morte, ou bien à quelques creatures animées ou inanimées<sup>174</sup>». Sur le plan scriptural, l'apostrophe se manifeste généralement par la mention de l'allocutaire,

<sup>170</sup>Corneille, *Horace*, VI, 5; outre l'hyperbole et la gradation, on notera le recours à l'anaphore («que») et à l's sifflante en fin de vers, qui renforcent encore l'intensité de la déclamation.

<sup>171</sup>Bretteville, p. 253-255.

<sup>172</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 92.

<sup>173</sup>Bretteville, p. 214.

<sup>174</sup>*Ibid.*, p. 209.

parfois accompagnée du ô vocatif, ou encore par l'usage de l'impératif; sur le plan vocal, rappelons-le, elle demande «beaucoup de grandeur<sup>175</sup>», avec un appui particulier sur le terme qui désigne l'allocutaire<sup>176</sup> et un ton général d'autant plus haut qu'il s'agit d'un objet éloigné ou inanimé<sup>177</sup>. Ainsi de ces passages cités par Grimarest, «où Andromaque saisie de douleur, apostrophe Troie & Hector<sup>178</sup>» :

Non, vous n'espérerez plus de nous revoir encor,  
Sacrés Murs, que n'a pu conserver mon Hector<sup>179</sup>.  
 Pardonne, cher Hector, à ma crédulité.  
 Je n'ai pu soupçonner ton Ennemi d'un crime,  
 Malgré lui-même enfin je l'ai cru magnanime<sup>180</sup>.

Le premier exemple concerne la ville de Troie, allocutaire à la fois éloigné et inanimé; le second concerne une personne morte à Troie : deux cas très nets de convocation d'un être absent, donc de la plus véhémence des apostrophes et, partant, la plus délicate à ménager selon les rhétoriciens.

Or, dans le long développement que d'Aubignac consacre à la puissance dramatique de l'apostrophe, c'est précisément celle qui convoque un être absent qui lui paraît «tout à fait Theatral[e]; attendu que cela fait deux Personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible, l'autre imaginaire; l'un qui parle, et l'autre à qui il semble qu'on parle<sup>181</sup>». Pour d'Aubignac, la valeur dramatique de l'apostrophe semble résider non pas tant dans sa charge pathétique que dans son intrinsèque théâtralité. À suivre son raisonnement,

---

<sup>175</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

<sup>176</sup>*Ibid.*

<sup>177</sup>Le Faucheur, p. 148, 149; tendance réprochée, on l'a vu, par les rhétoriciens de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (*supra*, section 2.2.2, p. 189-190).

<sup>178</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 98.

<sup>179</sup>Racine, *Andromaque*, I, 4.

<sup>180</sup>*Ibid.*, III, 6.

<sup>181</sup>D'Aubignac, p. 349.

cette figure s'appuie sur le même type de prémisses que la fiction dramatique :

elle suppose toujours présente, ou une véritable personne, quoy qu'absente en effet, ou une fausse personne, qui ne l'est que par fiction, comme est *la Patrie, la Vertu*, et autres choses semblables [...]. Or quoy que la feinte soit connue, neantmoins comme c'est un effet de l'emportement de l'Acteur, elle emporte avec elle l'imagination de ceux qui l'écoutent<sup>182</sup>.

Les charmes de l'apostrophe évoquent ainsi, ne serait-ce que de façon brève et incomplète, ceux, très peu classiques, du théâtre dans le théâtre<sup>183</sup>. Mais le théoricien veille au grain.

Le personnage qui, en suivant de la sorte «la chaleur de la passion, [...] s'entretient avec l'idée qu'il a dans l'esprit<sup>184</sup>», ne peut en effet s'y abandonner trop longtemps, sous peine de nuire à la bienséance interne en manquant de respect à son interlocuteur initial<sup>185</sup>, voire, si la passion l'emporte, de frôler la folie<sup>186</sup>. Ainsi, pour en conserver la beauté tout en respectant la bienséance,

[i]l faudroit faire l'Apostrophe fort courte, seulement de deux vers, et de moins encore s'il se pouvoit; et aussi-tost faire continuer par l'Acteur les mêmes raisons qu'il pourroit attendre de cet objet auquel il auroit commencé de parler en l'employant neanmoins comme parlant pour luy<sup>187</sup>,

c'est-à-dire présenter la prétendue «réponse» de l'objet apostrophé en style indirect au véritable interlocuteur de la fiction théâtrale. De cette manière, toutes les exigences sont conciliées : «la Figure introduit dans le discours une agréable variété, avec force, et ne fait rien contre la loy du respect; ce

---

<sup>182</sup>*Ibid.*

<sup>183</sup>À ce sujet, voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.

<sup>184</sup>*Ibid.*, p. 350.

<sup>185</sup>*Ibid.*

<sup>186</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 195-196.

<sup>187</sup>D'Aubignac, p. 350.

petit égarement est permis à un homme innocent et passionné, et ce prompt retour de son esprit remet tout dans l'ordre<sup>188</sup>».

Dans les faits, cependant, la dramaturgie classique joue de tous les degrés d'«égarement» de l'apostrophe. Ainsi, contrairement aux apparences, Andromaque ne dévie nullement de son propos dans les exemples cités ci-dessus : ses apostrophes participent d'une stratégie persuasive visant à fléchir la rigueur de Pyrrhus, en particulier dans le deuxième passage, où Hector est en quelque sorte pris à témoin du manque de probité de son ennemi; Pyrrhus s'y laisse attraper, qui avoue ensuite : «[...] je sens à regret, qu'en excitant vos larmes,/ Je ne fais contre moi que vous donner des armes<sup>189</sup>». Mais à l'inverse, dans la même pièce, les apostrophes finales d'Oreste sont littéralement celles du «phrénétique, qui se sert de son épée pour combattre un ennemi phantastique, que son imagination troublée lui fait voir en l'air<sup>190</sup>» : d'abord Pyrrhus, qu'il vient d'assassiner, puis les Érinyes : «Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore?/ [...] Hé bien, Filles d'Enfer, vos mains sont-elles prêtes<sup>191</sup>?» Dans son cas, la fiction se prolonge et l'«égarement» semble sans retour, ce que confirme Pylade : Oreste «perd le sentiment<sup>192</sup>».

La prosopopée, qui pourtant procède de la même logique discursive que l'apostrophe, est quant à elle fortement discréditée par d'Aubignac.

---

<sup>188</sup>*Ibid.*, p. 351; logique très similaire à celle qui gère l'usage de l'imprécation dans la chaire (*supra*, p. 349).

<sup>189</sup>Racine, *Andromaque*, III, 7.

<sup>190</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 147.

<sup>191</sup>Racine, *Andromaque*, V, 5.

<sup>192</sup>*Ibid.*

Celui-ci admet que, dans l'art oratoire, «cette figure est assez fréquente, même avec succès<sup>193</sup>», ce qu'il explique par le fait que

[p]our les actions Oratoires, où un homme parle seul, et sans aucune supposition de personnes qu'il représente ny qu'il veuille représenter, la Prosopopée n'y fait point une double fiction, et ne se rend pas difficile à comprendre<sup>194</sup>.

En revanche,

elle est presque toujours mauvaise au Theatre, où elle fait confusion; parce que l'Acteur représente déjà une personne qui n'est point, et cette personne représentée en feint une autre qu'elle fait parler par sa bouche; ce qui fait double fiction, et conséquemment obscurité<sup>195</sup>.

La prosopopée semble donc restreinte à un seul dédoublement discursif, celui par lequel l'acteur ou l'orateur endosse la *persona* d'autrui, comme s'il était impossible qu'au théâtre, un comédien adopte deux registres vocaux différents pour représenter, d'une part, le personnage qu'il incarne et, d'autre part, la «personne feinte» dont ce personnage rapporte momentanément les paroles.

Il est clair en tout cas que, pour d'Aubignac, la prosopopée dramatique ne doit pas être marquée vocalement, mais plutôt signifiée par des énoncés explicatifs intégrés au texte des répliques : il faut «que le Poète use de tant d'industrie qu'il fasse connoître par plusieurs fois, et par divers moyens, quelle est la chose qu'il feint, et qu'il fait parler en la Prosopopée<sup>196</sup>»; sinon, il faut que les auditeurs

ayent bien entendu l'endroit, par où l'Acteur a passé de son propre discours à celui de la personne supposée par cette figure; car pour peu qu'ils ayent esté divertis, ou pour peu de bruit qui se soit fait en ce moment, ils ne sçavent plus après où ils en sont, et confondant les discours attribuez à la personne feinte par la Prosopopée, avec ceux

---

<sup>193</sup>On a vu que, du moins pour l'éloquence religieuse, les rhétoriciens ne sont pas de cet avis (*supra*, section 2.2.2, p. 194-195).

<sup>194</sup>D'Aubignac, p. 353.

<sup>195</sup>*Ibid.*, p. 351.

<sup>196</sup>*Ibid.*, p. 352.

que l'Acteur pourroit faire en sa propre personne, ils demeurent dans un embarras, dont ils ne se peuvent pas tirer aisément<sup>197</sup>.

La différence d'appréciation de la prosopopée et de l'apostrophe découle vraisemblablement du même type de considérations. Bien qu'elle convoque un second niveau de fiction, l'apostrophe, en effet, ne prête pas à confusion sur les plans visuel et auditif : le personnage allocuteur y demeure le même, ce qui implique qu'il conserve ses propres caractéristiques gestuelles et vocales; quant à l'allocutaire imaginaire, il ne pose aucun problème, puisqu'il reste aussi muet qu'invisible. La prosopopée, au contraire, implique que deux allocuteurs appartenant à deux niveaux fictionnels différents coexistent momentanément sur un même plan sensoriel : le personnage initial est présent sur scène, et pourtant son corps en fait voir et entendre un autre. Quelle qu'en soit la justification diégétique (évoquer des paroles prononcées avant l'ouverture du théâtre, rapporter le déroulement d'une bataille, l'agonie d'un mourant), cette «double fiction» confine trop à la duplicité de caractère pour n'être point suspecte.

Le problème de la prosopopée dramatique semble donc plus éthique que technique. Un deuxième niveau de discrimination physique n'entraînerait-il pas un vertige référentiel aussi troublant qu'un travesti «baroque» : un acteur âgé interprétant un jeune homme qui lui-même adopte une voix et des gestes de vieillard, ou vice versa, ou encore une femme rapportant à l'octave au-dessous les paroles d'un homme?... Pire encore sur le plan moral : un homme vertueux empruntant les accents d'un traître, voire l'inverse... On comprend mieux en quoi pourrait alors consister l'«embarras» que d'Aubignac tient à épargner aux auditeurs.

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 351-352.



Quoi qu'il en soit, même limitées comme le veut d'Aubignac aux narrations et aux monologues<sup>198</sup>, les prosopopées assurent une présence discrète mais constante dans le théâtre classique. Elles comportent toujours un indice textuel d'enchâssement, généralement sous forme d'incise du type «dit-il/ dit-elle»; en outre, à l'impression, elles sont marquées par le passage à l'italique qui signale au lecteur, en même temps que le changement de locuteur, le passage à une autre identité vocale. Dans le récit de la bataille décisive, c'est ainsi que Valère rapporte les paroles d'Horace :

Comme notre héros se voit près d'achever,  
C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver :  
*J'en viens d'immoler deux aux mânes de mes frères;  
Rome aura le dernier de mes trois adversaires;  
C'est à ses intérêts que je vais l'immoler,*  
Dit-il; et tout d'un temps on le voit y voler<sup>199</sup>.

Dans la pratique scénique, le travestissement vocal prévaut au moins jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le rang du personnage, ainsi que la passion qui l'anime, sont les principaux attributs à imiter : «[s]i la personne que l'on fait parler est malheureuse, on prend la voix propre à la tristesse. Si elle est d'une naissance commune, on ne donne point de sublime à sa voix. Si elle est d'un caractère bas, on prononce avec bassesse<sup>200</sup>». Ainsi Thérémène, citant les dernières volontés d'Hippolyte, doit adopter les «tons pressans & plaintifs<sup>201</sup>» de ce dernier dans tout le passage en italique :

J'arrive, je l'appelle, et me tendant la main  
Il ouvre un œil mourant, qu'il referme soudain.  
*Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.  
Prends soin après ma mort de la triste Aricie.  
Cher Ami, si mon Père un jour désabusé  
Plaint le malheur d'un Fils faussement accusé,  
Pour apaiser mon sang, et mon Ombre plaintive,  
Dis-lui, qu'avec douceur il traite sa Captive,*

<sup>198</sup>*Ibid.*, p. 352.

<sup>199</sup>Corneille, *Horace*, IV, 2.

<sup>200</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 99.

<sup>201</sup>*Ibid.*, p. 81.

*Qu'il lui rende... À ce mot ce Héros expiré  
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré*<sup>202</sup>.

Le mimétisme vocal est particulièrement appuyé dans l'acte V, scène 3 de la *Thébaïde*. Créon y rapporte les morts tragiques d'Hémon, Étéocle et Polynice avec, dans une seule réplique, trois prosopopées successives accompagnées de didascalies internes qui contribuent à en préciser l'intonation. D'abord, les derniers mots d'Hémon : «*Je meurs, dit-il tout bas, / Trop heureux d'expirer pour ma belle princesse*». Puis, la réaction de Polynice : «*Seulement Polynice en paraît affligé : / Attends, Hémon, dit-il, tu vas être vengé*». Et enfin les paroles adressées par Polynice à Étéocle, qu'il vient de frapper mortellement :

Polynice tout fier du succès de son crime,  
Regarde avec plaisir expirer sa Victime;  
Dans le sang de son Frère il semble se baigner,  
*Et tu meurs, lui dit-il, et moi je vais régner.*  
*Regarde dans mes mains l'Empire et la Victoire;*  
*Va rougir aux Enfers de l'excès de ma gloire,*  
*Et pour mourir encore avec plus de regret,*  
*Traître songe en mourant que tu meurs mon Sujet*<sup>203</sup>.

Grimarest commente en ces termes ce dernier exemple :

[u]n Prince doit parler noblement selon le sujet : Ainsi en lisant le recit que Creon fait du succès du combat d'Eteocle & de Polinice, on doit donner à sa voix un ton qui convienne au caractere de celui cy, & au plaisir qu'il goute de voir expirer son ennemi<sup>204</sup>.

De tels exemples obligent à s'interroger sur la fonction globale de la prosopopée dans le système de la dramaturgie classique. Comme l'hypotypose, qui en fournit d'ailleurs fréquemment le cadre narratif, la prosopopée permet d'évoquer sur scène des événements dont la nature

<sup>202</sup>Racine, *Phèdre*, V, 6; exemple cité et commenté par Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 81-82.

<sup>203</sup>Racine, *La Thébaïde*, V, 3.

<sup>204</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 99; le précepte final découle directement de la didascalie interne : «*Polynice [...] [r]egarde avec plaisir expirer sa victime*».

invraisemblable ou, plus souvent, malséante, interdit la représentation concrète : rituels magiques, duels, batailles, suicides, agonies, etc. L'hypotypose cependant demeure un pur produit de l'esprit, la scène rapportée par le locuteur étant transmise à l'auditeur par la seule puissance évocatrice des mots. L'image qui en résulte n'a aucune réalité matérielle; elle n'existe précisément que dans l'«imagination» du locuteur et de l'auditeur : «*on s' imagine voir ce qui n'est point present, & [...] on le represente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit*<sup>205</sup>». L'hypotypose est donc une figure désincarnée — ce qui lui permet d'ailleurs de pousser relativement loin la description de l'horreur ou du prodige.

La prosopopée, au contraire, sollicite directement la vue et l'ouïe du spectateur, puisqu'en plus de la voix du personnage cité, elle demande aussi d'en imiter le geste<sup>206</sup>. Si elle ne donne pas à voir et à entendre l'ensemble de la scène originale, elle permet cependant de la recréer telle que l'a vécue le personnage cité, c'est-à-dire en mode direct et en temps réel, avec la voix qu'il a utilisée et les gestes qu'il a posés. Autant dire que, sous la caution dramaturgique du procédé d'enchâssement, la prosopopée permet finalement de représenter sur scène l'irreprésentable : la fureur fratricide de Polynice, la mort d'Hippolyte. Le temps d'une citation, ce n'est plus Créon ni Thérémène que donne à voir et à entendre le comédien qui les interprète, mais bien Polynice baignant dans le sang de son frère, ou encore Hippolyte rendant l'âme.

---

<sup>205</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 112; je souligne — on notera cependant l'intéressant télescopage sensoriel, qui fait l'impasse sur la médiation de l'esprit : «devant les yeux de ceux qui écoutent».

<sup>206</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 191-192.

Le mimétisme de la prosopopée n'est certes pas intégral : la bienséance, tant externe qu'interne (c'est-à-dire commandée par le premier niveau de fiction), en fixe les limites; en outre, du simple point de vue des ressources dramatiques, l'imitation vocale et gestuelle d'un personnage ne peut aller aussi loin dans l'évocation de l'horreur ou du prodige que la charge imaginative d'une hypotypose. Ainsi, Thérémène ne s'arrache certainement pas les cheveux et ne se couche pas au sol devant Thésée pour représenter Hippolyte mourant. Mais il va sans doute jusqu'à reproduire certains gestes précisés par le texte : la main tendue, les yeux fermés, voire même l'exhalaison du dernier souffle, marquée par les points de suspension. Ainsi, ne serait-ce que de façon partielle et sélective, il donne à voir et à entendre physiquement l'agonie d'Hippolyte à Thésée et, par delà, aux spectateurs. Dans le système pathétique du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, cette matérialité vocale et gestuelle ne peut qu'amplifier la charge émotive des paroles citées. À cet égard, la prosopopée semble même plus efficace que l'hypotypose : en sollicitant réellement la vue et l'ouïe du spectateur, elle s'imprime immédiatement dans son cœur, tandis que l'hypotypose, restreinte à la forme du récit, doit nécessairement en passer par la médiation de l'esprit.

La prosopopée présente donc de nombreux avantages dramaturgiques : pathétisme accru, représentation concrète d'épisodes malséants, voire exploitation du procédé du théâtre dans le théâtre, puisqu'en effet sa «double fiction» implique la représentation momentanée d'un personnage par un autre. Ces deux derniers aspects expliquent l'impopularité de la figure auprès des théoriciens, mais aussi, à l'inverse, sa persistante fortune dans la pratique dramatique. D'aucuns diraient que la pérennité de la prosopopée témoigne de la prégnance des procédés du

«baroque» dans la dramaturgie classique; du point de vue qui est le mien, je me contenterai de souligner qu'en tant qu'indice d'oralité, elle participe de la profonde fascination du théâtre classique pour la puissance évocatrice de la voix humaine.

En résumé, sur le plan lexico-syntaxique, le texte de théâtre classique comprend de nombreux indices d'oralité micro-formels équivalents à ceux qui régissent la *pronuntiatio* oratoire. La poétique propre au genre dramatique contribue certes à modéliser ces indices : par exemple, le système de versification impose une structure rythmique plus contraignante que celle de la prose cadencée, les règles de la vraisemblance et de la bienséance restreignent l'usage de certaines figures pathétiques. Dans l'ensemble, néanmoins, la prosodie dramatique relève du même code d'écriture vocale que la composition oratoire. Elle assure ainsi aux grands genres théâtraux le même type d'effets accentuels, quantitatifs, tonaux et phonématiques que ceux qui caractérisent les grands genres discursifs.

### 3.2 Indices macro-formels

À plus large échelle, la dramaturgie classique présente d'autres équivalences, tant structurelles que thématiques, avec le système vocal de l'art oratoire. Que ce soit sur le plan des formes verbales, des passions, des personnages, du sujet, du genre, ou du style, ces indices d'oralité macro-formels contribuent à préciser l'économie vocale générale du texte de théâtre classique; ils se rattachent, *mutatis mutandis*, aux catégories fonctionnelles

de l'«ordonnance» et de la «force» discursives caractéristiques des sociétés d'oralité.

### 3.2.1 Structures verbales

Du point de vue de l'«ordonnance» textuelle, la dramaturgie classique reconduit les principes de la *dispositio* oratoire. En effet, les longues tirades où le personnage adopte une posture d'orateur<sup>207</sup> respectent, en tout ou en partie, la division canonique du discours : exorde, narration, confirmation, péroraison. C'est particulièrement clair dans les discours d'autorité d'inspiration judiciaire. On rapprochera à cet égard celui d'Auguste, dans *Cinna*<sup>208</sup>, de celui d'Agrippine, dans *Britannicus*<sup>209</sup> : pas de véritable *captatio benevolentiae*, là n'est pas leur propos, mais un exorde en bonne et due forme, suivi d'une narration récapitulant les événements : l'histoire de l'amitié entre Auguste et Cinna, l'histoire de la prise de pouvoir par Néron grâce à Agrippine. Puis, c'est l'accusation : «Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner», suivie de la confirmation (les détails du complot, les noms des conjurés), et d'une vaine demande de réfutation qui mène au lapidaire jugement : «Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices». Agrippine, quant à elle, n'a que le temps de formuler son accusation : «Junie, enlevée à la cour,/ [...] de votre cœur Octavie effacée,/ [...] Pallas banni, votre frère arrêté», avant que Néron prenne la parole et, au terme d'un discours similaire, la force à se justifier elle-même; l'arrêt qu'il l'invite ensuite hypocritement à prononcer n'est plus guère alors que celui, sans poids et sans valeur, d'une future vaincue :

---

<sup>207</sup>Voir Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996 [1990].

<sup>208</sup>Corneille, *Cinna*, V, 1.

<sup>209</sup>Racine, *Britannicus*, IV, 2.

De mes accusateurs qu'on punisse l'audace.  
 Que de Britannicus on calme le courroux,  
 Que Junie à son choix puisse prendre un époux,  
 Qu'ils soient libres tous deux, etc.

Outre les tirades, la *dispositio* peut aussi opérer au niveau d'une scène entière (les différentes parties du discours se distribuant entre les répliques des personnages), ou encore au niveau d'un acte, dans la succession des scènes qui le composent. Enfin, sur l'ensemble de la pièce, les grandes divisions de l'intrigue correspondent à celles du discours oratoire, l'exposition, le nœud et le dénouement dramatiques entretenant un rapport structurel étroit avec l'exorde, la confirmation et la péroraison<sup>210</sup>. La *dispositio* apparaît donc comme le principal modèle d'organisation discursive à tous les niveaux du texte dramatique.

Or, on l'a vu, chacune des parties du discours requiert un ton de voix adapté à sa fonction oratoire, leur succession étant réglée par l'excitation graduelle des passions. Que ce soit dans la tirade, la scène, l'acte ou l'ensemble de la pièce, les portions de texte correspondant aux différentes parties du discours constituent donc autant d'indices de déclamation dont le repérage permet à l'acteur de déterminer les paliers successifs d'une intonation nécessairement montante. Ainsi, dans la tirade, le ton sera modéré dans l'exorde, un peu plus haut dans la narration, animé dans la confirmation, éclatant dans la péroraison. La prise en compte des autres indices vocaux peut évidemment induire une intonation différente, mais non moins codée : une entrée en matière émaillée d'apostrophes et

---

<sup>210</sup>Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, p. 113-116. Notons que Corneille emprunte, non pas au vocabulaire de la disposition, mais à celui de la composition périodique pour désigner l'exposition : «la protase où se doit faire la proposition et l'ouverture du sujet», et «que doit fermer le premier acte» (3<sup>e</sup> Discours); de même, d'Aubignac parle des personnages «protatiques, qui ne paroissent qu'à l'ouverture du Theatre pour l'intelligence du Sujet» (p. 247).

d'exclamations dénote la véhémence d'un exorde *ex abrupto*, une péroraison fondée tout entière sur l'excitation de la compassion exige un ton de voix radouci, une narration faisant «le récit d'un combat demande un ton éclatant, & pressé<sup>211</sup>».

La même logique s'applique à l'échelle de la pièce entière, dont les trois parties canoniques se distribuent à peu près comme suit : exposition dans le premier acte, voire uniquement la ou les premières scènes, dénouement dans le dernier acte, voire uniquement la ou les dernières scènes, tous les actes et scènes intermédiaires formant le nœud de l'intrigue (obstacles, dilemmes, péripéties). Théoriquement dénuée de pathos, l'exposition présente généralement sur scène un personnage qui en informe un autre et, à travers lui, le public, de l'état des choses à l'ouverture du théâtre. Les principes vocaux de l'exorde lui conviennent donc fort bien : dans «[l]es Exordes, les Expositions, & les autres parties d'une Piece, ou d'un Discours, destituées de passions, ou de figures, [...] l'esprit du sujet [...] ne demande que de la netteté, & de la noblesse dans la prononciation<sup>212</sup>», «sans grandes flexions de voix<sup>213</sup>». La plupart des expositions classiques obéissent à cette règle : ainsi, malgré l'émotion qu'un lecteur moderne peut y percevoir, Grimarest juge que, dans la première scène d'*Andromaque*, les questions qu'Oreste pose à Pylade «pour être informé de ce qui se passe entre Pirrus, & Hermione» ne servent qu'à l'«éclaircir sans passion<sup>214</sup>». L'exception, à savoir l'équivalent dramatique de l'exorde *ex abrupto*, voire l'exposition *in medias res*, qui jette pareillement l'auditeur au cœur du

---

<sup>211</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 57.

<sup>212</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>213</sup>Poisson, p. 26.

<sup>214</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 96.



problème, doit donc être particulièrement pathétique pour justifier une déclamation véhémence. C'est, sans doute, le cas de *Pertharite*, dont Corneille se félicitait d'avoir exposé le sujet par l'«artifice» d'une discussion enflammée<sup>215</sup>.

Outre sa valeur informative, l'exposition présente aussi l'avantage d'aiguiser la curiosité du spectateur en lui donnant «quelque attente d'un grand événement, ou quelque désir de sçavoir les choses passées<sup>216</sup>». Pour cette raison, elle accueille volontiers les narrations détaillées :

le Spectateur est frais et son esprit libre, sa memoire n'est point encore chargée, sa volonté est toute disposée d'écouter, et sa memoire reçoit toutes les idées qu'on lui donne dans la creance qu'elles doivent contribuer au plaisir qu'on luy prepare<sup>217</sup>.

Afin de conserver une certaine variété rythmique, les narrations doivent cependant inclure «diverses interruptions adroites, ou pathétiques dans les Tragédies [...]; ou bouffonnes dans les Comédies<sup>218</sup>»; le suspense est quant à lui assuré par les narrations dites «coupées, c'est à dire, faites à diverses reprises, selon que le Poëte veut découvrir ou cacher une partie de son Sujet<sup>219</sup>». Ainsi, comme l'exorde, l'exposition est axée sur la prise en compte du public; elle demande d'être rédigée avec le même soin : «le Poëte n'y doit pas moins travailler pour gagner d'abord l'attention des Spectateurs, que l'Orateur dans son Exorde pour se concilier la bienveillance de ses Juges<sup>220</sup>».

---

<sup>215</sup>Examen, mentionné par Scherer, p. 61. Le procédé se retrouve aussi dans la comédie en prose : par exemple, chez Molière, *Le Médecin malgré lui* et *Sganarelle, ou le Cocu imaginaire* s'ouvrent sur une violente dispute.

<sup>216</sup>D'Aubignac, p. 233.

<sup>217</sup>*Ibid.*, p. 294.

<sup>218</sup>*Ibid.*, p. 296.

<sup>219</sup>*Ibid.*

<sup>220</sup>*Ibid.*, p. 233.

Le nœud représente l'actualisation du conflit; c'est donc la partie la plus mouvementée de la pièce. Le pathos s'y déploie sous toutes ses manifestations : joie, colère, tristesse, et plus spécialement à travers l'opposition des passions douces et des passions véhémentes. Les figures y contribuent par leur vivacité et leur variété : dans *Le Cid*, par exemple, dès la scène 4 de l'acte I, on note une augmentation sensible des figures d'apostrophe et d'exclamation. Les narrations sont tolérées, pour autant qu'elles soient brèves et pathétiques, c'est-à-dire «mélées d'étonnement, d'imprécations, de crainte, et d'autres emportemens d'esprit selon les diverses impressions qui doivent naître du Récit<sup>221</sup>» — tel, toujours dans *Le Cid*, le «récit funeste», interrompu de «pleurs» et de «souples», où Chimène rapporte à Don Fernand la mort de son père<sup>222</sup>. Comme la confirmation oratoire, le nœud dramatique se caractérise donc par une véhémence vocale augmentant au fil des succès ou des obstacles; l'effet de surprise des péripéties en ravive tout particulièrement l'éclat.

Finalement, comme dans la péroraison, les dernières scènes d'une pièce constituent un sommet pathétique : c'est là, dans le passage définitif du malheur au bonheur, ou inversement, que se réalise pleinement la catharsis. Le «feu» de la déclamation semble donc de mise pour «excite[r] enfin l'amour ou la haine, l'espérance ou le désespoir, la rigueur ou la pitié<sup>223</sup>». On conviendra toutefois qu'un dénouement malheureux ne saurait se marquer au théâtre par les «grands cris d'allégresse<sup>224</sup>» que Le Faucheur demande à l'orateur : il faudra plutôt une terrifiante véhémence, comme par

---

<sup>221</sup>D'Aubignac, p. 208.

<sup>222</sup>Corneille, *Le Cid*, II, 8.

<sup>223</sup>Bary, *La Rhétorique française*, p. 212.

<sup>224</sup>Le Faucheur, p. 142.

exemple la folie d'Oreste dans la dernière scène d'*Andromaque*, ou, à l'inverse, une douceur propice à la pitié, comme dans la dernière scène de *Bérénice*, marquée de pleurs et de soupirs. En outre, dans leur structure générale, de nombreuses pièces classiques s'apparentent au genre judiciaire. Or si, dans un procès, la péroraison conclut le discours de l'avocat, la sanction ne peut quant à elle être promulguée que par le juge. C'est ainsi que, dans la scène finale du *Cid*, d'*Iphigénie* et même de *Tartuffe*, la vivacité des passions le cède à la solennité de la parole d'autorité et au respect qui lui est dû. Enfin, la poétique dramatique tolère mal les «Discours inutiles<sup>225</sup>» au dénouement. Les interventions pathétiques qui ne se rattachent en rien à l'action principale en sont donc exclues<sup>226</sup>; quant aux narrations, elles sont acceptables à condition de demeurer courtes, pour ne pas frustrer le spectateur dont l'«esprit est déjà lâs» et qui, «dans ce moment, [...] attend son dernier plaisir et sans aucune peine<sup>227</sup>». Le succès durable du *Timocrate* de Thomas Corneille, dont pourtant «le cinquième Acte [est] généralement condamné<sup>228</sup>» pour sa verbosité, montre qu'à cet égard, le public de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas toujours si récalcitrant que le prétend d'Aubignac.

Outre l'organisation discursive héritée de la *dispositio* oratoire, la déclamation classique est conditionnée par d'autres indices structurels, tels que l'aparté, le monologue et les stances. Ces formes verbales ne sont d'ailleurs pas inconnues du système de la rhétorique : ainsi, l'usage oratoire de l'aparté et du monologue contribue à donner un tour délibératif à certaines

---

<sup>225</sup>D'Aubignac, p. 140.

<sup>226</sup>*Ibid.*, p. 140, 336-337.

<sup>227</sup>*Ibid.*, p. 293.

<sup>228</sup>*Ibid.*, p. 140.

figures pathétiques, telles l'apostrophe, lorsqu'elle s'adresse à l'orateur lui-même<sup>229</sup>, et la prosopopée : «si vous introduisez un homme parlant en soy-mesme, & délibérant en son esprit ce qu'il doit faire, il faut que ce soit à basse voix, comme ne parlant que pour luy-mesme, & non pour estre entendu des autres<sup>230</sup>». Au théâtre, cependant, l'aparté fait plutôt office de commentaire ponctuel, la fonction délibérative revenant au monologue et à sa version lyrique, les stances.

L'aparté est constitué de paroles prononcées à l'insu des autres personnages. Afin d'assurer une imitation vraisemblable, sa déclamation exige un ton de voix plus faible que celui du dialogue, suffisamment bas pour bien marquer la coupure énonciative, mais encore parfaitement audible pour le public. De façon générale, l'aparté témoigne d'une émotion extrême contrôlée tant bien que mal par le personnage; tout en demeurant basse, son intonation sera donc nécessairement modulée par la passion qui le motive (colère, douleur, etc.). Dans la tragédie, la nécessité de dissimuler ainsi ses sentiments produit des effets particulièrement pathétiques, comme lorsque Agamemnon songe devant Iphigénie au sort qu'il lui réserve<sup>231</sup>, ou que Monime réalise qu'elle vient peut-être de livrer Xipharès à la fureur de Mithridate<sup>232</sup>. Dans la comédie, l'aparté contribue fréquemment à souligner la duplicité d'un caractère : Alceste fustigeant *in petto* le sonnet d'Oronte<sup>233</sup>, Arnolphe souffrant mille morts des candides réponses d'Agnès<sup>234</sup>.

---

<sup>229</sup>«Je parleray demain de la penitence, j'en feray voir la necessité. Mais hélas! à quoi servira ton eloquence, pauvre Predicateur? ne sçais -tu pas qu'on est curieux d'entendre ce qu'on n'est pas curieux de bien faire [...]? Il n'importe, je suivray l'Evangile du jour; j'employeray, &c.» (exemple donné par Bary, *Méthode*, p. 54-55).

<sup>230</sup>Le Faucheur, p. 146.

<sup>231</sup>«Grands Dieux! À son malheur dois-je la préparer?», «Hélas!» (Racine, *Iphigénie*, II, 2.)

<sup>232</sup>«Ô ciel! Me serais-je abusée?» (Racine, *Mithridate*, III, 5.)

<sup>233</sup>Molière, *Le Misanthrope*, I, 2.

<sup>234</sup>Molière, *L'École des femmes*, II, 5.

L'identification textuelle du procédé est facilitée par plusieurs types d'indications. L'aparté consitue en effet une des rares occurrences de didascalies externes : on lit par exemple qu'Arnolphe s'indigne «à part» d'Agnès, et que Monime manifeste son inquiétude «en s'en allant», donc hors de portée de voix de Mithridate. Même en l'absence de didascalies externes, le procédé demeure généralement identifiable grâce aux didascalies internes, qui en indiquent souvent aussi l'intonation particulière. Iphigénie commente ainsi le premier aparté d'Agamemnon : «Vous vous cachez, Seigneur, et semblez soupirer»; de même, Agnès s'inquiète de la réaction d'Arnolphe en des termes qui en précisent la nuance colérique : «Qu'avez-vous? Vous grondez, ce me semble, un petit<sup>235</sup>?»

Il n'en demeure pas moins que l'aparté pose plusieurs problèmes théoriques. Il interrompt en effet le cours du dialogue pour convoquer un autre univers : l'intériorité du «secret sentiment<sup>236</sup>» d'un personnage (dans l'apostrophe ou la prosopopée, la rupture passe au contraire par une projection à l'extérieur de soi). La bienséance interne s'en trouve heurtée, puisque les autres personnages sont momentanément exclus du procès discursif; en outre, il est peu vraisemblable qu'une telle situation se prolonge sans qu'aucun d'entre eux ne s'en rende compte. C'est pourquoi d'Aubignac limite la durée de l'aparté à un vers ou moins, précisant qu'«un demy vers en est la plus juste mesure [...] : mais le meilleur est celui qui n'est que d'une

---

<sup>235</sup>Pour ce qui est de la deuxième scène du *Misanthrope*, on notera que le comique réside dans le jeu signalétique des didascalies internes et externes : après deux interventions prononcées «bas», Alceste lance une interjection apparemment véhémement, puisque seule la ponctuation exclamative en indique l'intonation : «Morbleu!» Oubli d'imprimeur ou effet voulu? En tout cas, le résultat est particulièrement plaisant : par cette exclamation équivoque, Alceste semble appuyer l'opinion de Philinte («Je n'ai jamais oui de vers si bien tournés»), alors qu'en fait, il éclate d'un trop-plein d'indignation; la réplique d'Oronte («Vous me flattez») prolonge d'ailleurs l'équivoque, en ce qu'elle pourrait répondre aussi bien au commentaire d'Alceste qu'à celui de Philinte...

<sup>236</sup>D'Aubignac, p. 255.

seule parole, parce que même, dans la vérité des choses, il nous peut échapper une parole qui ne sera pas entendue de celui qui nous parle, ou bien à cause de l'attachement de son esprit à ce qu'il nous conte, ou pour estre mal et trop bas prononcée<sup>237</sup>».

De fait, la convention même de l'aparté prête à confusion. S'agit-il d'une parole réellement prononcée dans la fiction par le personnage, ou plutôt d'une parole qui «represente seulement sa pensée<sup>238</sup>», et donc d'une matérialisation convenue semblable au procédé cinématographique de la voix hors champ? Ce dernier cas semble fonder le principe même de l'aparté<sup>239</sup>; cependant, à lire attentivement d'Aubignac, l'une ou l'autre possibilité paraissent envisageables. L'aparté diégétiquement audible est relativement facile à ménager du point de vue de l'illusion mimétique : il suffit que le second personnage «dise [...] quelque parole d'étonnement sur la réverie de celui qui a parlé le premier, afin de faire connoître que l'Acteur qui a fait l'*A-parte*, [...] parloit entre ses dents, et ainsi qu'il estoit difficile de sçavoir ce qu'il avoit dit<sup>240</sup>».

L'autre est plus complexe, puisqu'il faut alors couvrir l'in vraisemblance du procédé (une pensée silencieuse rendue audible) par la vraisemblance des interventions des autres personnages. Celles-ci doivent «faire connoître que l'Acteur qui a fait l'*A-parte*, [...] parloit comme en luy-même, et n'estoit pas entendu<sup>241</sup>». Ainsi du deuxième aparté d'Agamemnon, dans la scène déjà citée d'*Iphigénie* :

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>239</sup> «[!] faut toujours supposer que celui qui fait un *A-parte*, entretient sa pensée seulement et qu'il ne parle pas tout haut» (*ibid.*, p. 257).

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*

Iphigénie. Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?  
 Verra-t-on à l'Autel votre heureuse famille?  
 Agamemnon. Hélas!  
 Iphigénie. Vous vous taisez?  
 Agamemnon. Vous y serez, ma Fille.

Selon les indications textuelles, le mutisme d'Agamemnon serait ici total : il ne pousse plus ces soupirs dûment identifiés qui, dans le premier aparté, témoignaient audiblement de son désarroi — on notera en outre que sa pensée se résume à la brièveté d'une interjection pathétique, correspondant à la mesure parfaite d'«une seule parole» recommandée par d'Aubignac.

Enfin, de façon générale, d'Aubignac suggère de donner le change en accentuant la véhémence de l'interlocuteur; littéralement emporté par sa passion, ce dernier se trouve ainsi opportunément privé du sentiment de la durée nécessaire à l'aparté :

[l]e Poète doit donc prendre le temps d'une Admiration, d'une Exclamation, et de quelque autre pareil sentiment qui met une personne en estat de pouvoir demeurer quelques momens sans rien dire et sans rien écouter; et dans ces momens il pourra mettre quelques paroles, ou un demy vers dans la bouche d'un autre Acteur, et faire un *A-parté* raisonnable<sup>242</sup>.

Ainsi, quel qu'en soit le type, l'aparté convoque toujours un plus vaste réseau d'indices vocaux : sa déclamation influe non seulement sur sa propre inscription textuelle, mais aussi sur la forme que prendront les répliques environnantes et donc, par ricochet, sur leur propre déclamation : interrogations, exclamations, passions véhémentes, etc.

Comme l'aparté, le monologue implique une rupture dialogique dont la vraisemblance découle du même type d'arguments : dans des circonstances d'agitation extrême, dit le P. Lamy, «l'on a coutume de parler et de s'entretenir avec soi-même<sup>243</sup>». Le monologue se distingue cependant de

<sup>242</sup>*Ibid.*

<sup>243</sup>Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, p. 162-163; cité par Scherer, p. 258.

l'aparté par sa longueur et sa nature non nécessairement secrète : il s'agit d'«une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux<sup>244</sup>».

Bien qu'il puisse remplir une fonction informative, le monologue trouve sa légitimité dramaturgique dans sa dimension pathétique : il permet au personnage de «faire éclater tout haut sa passion<sup>245</sup>». Contrairement à l'aparté, il implique donc une grande véhémence; aussi, sur le plan de l'écriture dramatique, «[c]eux qui observent scrupuleusement les règles de l'art [...] n'introduisent point [...] un acteur seul que pour représenter quelque action violente<sup>246</sup>». Celle-ci résulte souvent du choc de passions antagonistes : Médée alternant «des sentiments de femme aux tendresses de mère<sup>247</sup>», Phèdre passant de la jalousie à la honte<sup>248</sup>. On peut considérer le monologue comme l'équivalent dramatique du grand air d'opéra; telles que les résume d'Aubignac, ses fonctions sont effectivement du même ordre :

il est quelquefois bien agréable sur le Theatre de voir un homme seul ouvrir le fond de son ame, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrettes pensées, expliquer tous ses sentimens, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère<sup>249</sup>.

La vraisemblance scénique du monologue dépend, entre autres, d'une bonne gestion de sa déclamation. Une prononciation à pleine voix ne s'y justifie que dans deux cas. D'une part, lorsque le héros prononce un monologue en présence de son confident, le cadre dialogique général de la

---

<sup>244</sup>Scherer, p. 256.

<sup>245</sup>D'Aubignac, p. 253.

<sup>246</sup>Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, p. 162-163; cité par Scherer, p. 258.

<sup>247</sup>Corneille, *Médée*, V, 2.

<sup>248</sup>Racine, *Phèdre*, IV, 6.

<sup>249</sup>D'Aubignac, p. 250.



scène autorise une déclamation haute, le confident demeurant le destinataire officiel du discours. D'autre part, lorsqu'à l'inverse, le personnage est complètement seul en scène, il peut aussi s'époumonner sans crainte : bien que, dans la réalité, il ne soit «point vraisemblable qu'un homme seul crie à haute voix», la convention dramatique l'autorise «par la nécessité de la Représentation, estant impossible de représenter les pensées d'un homme [autrement] que par ses paroles<sup>250</sup>»; le monologue apparaît alors, au même titre que certains apartés, comme la translation audible d'une pensée supposée silencieuse.

La déclamation du monologue pose cependant problème «quand celui qui croit parler seul, est entendu par hazard de quelque autre<sup>251</sup>». Une intonation forte irait alors à l'encontre, non pas tant de la vraisemblance, que de la bienséance poétique, car «bien qu'il soit quelquefois arrivé qu'un homme ait parlé tout haut de ce qu'il ne croyoit et ne devoit dire qu'à luy-même, [...] au Theatre, [...] l'on ne doit pas [...] représenter si grossièrement l'imprudence humaine<sup>252</sup>». En outre, la rigueur discursive nécessaire au monologue implique que, contrairement à l'aparté, l'expression pathétique ne suffise pas à y justifier une prononciation forte : «l'excès de la douleur, ou d'une autre passion [...] peut bien obliger un homme à faire quelques plaintes en paroles interrompuës, mais non pas un discours de suite et tout raisonné<sup>253</sup>».

La vraisemblance d'un tel monologue doit donc en passer par une savante gestion textuelle des effets vocaux :

---

<sup>250</sup>*Ibid.*, p. 251-252.

<sup>251</sup>*Ibid.*, p. 251.

<sup>252</sup>*Ibid.*, p. 252.

<sup>253</sup>*Ibid.*

il faudroit que le Poëte usast d'une telle adresse en la composition de ce Monologue, que l'Acteur dût élever sa voix en récitant certaines paroles seulement, et la moderer en d'autres; et cela afin qu'il soit vray-semblable que l'autre Acteur qui l'écoute de loin, puisse entendre les unes comme prononcées tout haut et d'une passion qui éclateroit à diverses reprises, mais non pas les autres, comme estant prononcées tout bas<sup>254</sup>.

On imagine aisément quels types d'indices internes obligerait l'acteur à élever ainsi ponctuellement sa voix : passions, figures, mots-valeurs, etc. Le procédé se répercute en outre sur les réactions verbales de l'autre personnage, qui doivent contribuer à la vraisemblance de ce «beau jeu de Theatre» :

il faudroit que l'autre Acteur, apres la parole prononcée d'une voix fort haute par celuy qui feroit ce Monologue, dist quelques paroles d'étonnement ou de joye selon le Sujet, et qu'il se feschast de ne pouvoir ouyr le reste; quelquefois même, quand l'Acteur qui feroit le Monologue retiendroit sa voix, il faudroit que l'autre remarquast toutes ses actions, comme d'un homme qui rêveroit profondément, et qui seroit travaillé d'une violente inquietude<sup>255</sup>.

Comme l'aparté, le monologue prononcé involontairement devant témoin implique donc, pour les deux personnages, un ensemble d'intonations scéniques qui devraient, idéalement, résulter de l'inscription préalable des indices de déclamation appropriés à même le texte dramatique.

Forme métrique particulière du monologue, les stances en reconduisent les principales caractéristiques, et tout particulièrement la fonction pathétique, en y ajoutant cependant une nuance difficile à justifier du point de vue de la vraisemblance dramaturgique : celle du lyrisme. Dans les stances, la rupture de l'échange dialogique se double en effet d'une rupture rythmique : à l'alexandrin à rimes plates, représentation dramatique de la prose, elles substituent des strophes de rime et de mètre variables qui, d'après l'abbé d'Aubignac, marquent l'irruption de la poésie versifiée à même la fiction dramatique :

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 252-253.

comme on ne doit pas donner deux images différentes d'une même vérité, quand on vient à changer de vers on entend représenter quelque autre chose différente : En un mot, les Stances sont considérées comme des vers qu'un homme auroit pu dire en l'état auquel on le met sur le Theatre<sup>256</sup>.

Le statut poétique distinct induit par le changement de versification implique aussi, nécessairement, des modalités de déclamation particulières.

D'abord, la forme spécifique des stances conditionne les manifestations du pathos : contrairement au monologue en alexandrins, les stances

n'ont pas bonne grâce à exprimer tout : la colère, la fureur, la menace et tels autres mouvements violents ne leur sont pas propres; mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet<sup>257</sup>.

Ainsi, elles conviennent parfaitement au discours délibératif : la symétrie structurelle des strophes permet de souligner les options antithétiques par des procédés rythmiques d'alternance, de parallélisme, etc., tandis qu'au sein de la strophe même, la variété métrique induit des changements rythmiques correspondant aux fluctuations de l'émotion. Le lien avec les procédés délibératifs de l'art oratoire se prolonge évidemment sur le plan de la déclamation : inscrite dans tous ces choix scripturaux, la variété vocale donne à entendre les différentes facettes du dilemme du personnage<sup>258</sup>.

En outre, par leur structure sémantique, les stances s'apparentent aux périodes oratoires. Leur définition semble en effet calquée sur le principe du *circuitus*<sup>259</sup> : «dans sa forme la plus régulière [...] au gré de l'oreille comme

---

<sup>256</sup>*Ibid.*, p. 263.

<sup>257</sup>Corneille, Examen d'*Andromède*, cité par Scherer, p. 291.

<sup>258</sup>Pour, notamment, les règles de prononciation de l'antithèse, voir *supra*, section 2.2.2, p. 202-203.

<sup>259</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 217.

au gré de l'esprit, la stance la mieux arrondie est celle dont le cercle embrasse une pensée unique, et qui se termine comme elle et avec elle par un plein repos<sup>260</sup>». À l'instar de la période oratoire, chaque strophe correspondrait donc à l'unité d'un «sens parfait». Est-ce à dire que, sur le plan de la déclamation, elle serait, de même, prononcée idéalement d'un seul souffle, et nécessairement marquée en son terme d'une pause plus considérable que celles qui se trouvent dans les vers internes? Compte tenu de la propension de certains acteurs à livrer des tirades de vingt vers de suite d'une même haleine, cela semble tout à fait plausible. Resterait à préciser comment les stances intègrent la courbe sinusoïdale de prononciation du vers; sans prétendre y apporter ici de réponse ferme, il m'apparaît en tout cas certain qu'à chaque changement de mètre devrait correspondre un déplacement mesuré des sommets mélodiques.

Enfin, toujours dans leur rapport avec la composition périodique, les stances reposent sur certains procédés jugés suspects par les théoriciens tant de l'art oratoire que de l'art dramatique. La chute des strophes y est en effet marquée par «quelque pointe d'esprit, ou quelque agrément particulier<sup>261</sup>», «une antithèse ou [...] un trait spirituel<sup>262</sup>», qui peuvent d'ailleurs se répéter d'une strophe à l'autre, telle, dans les stances de Rodrigue, la rime «peine»/«Chimène<sup>263</sup>». Aux yeux des théoriciens de l'art oratoire, de tels «jeux de paroles» ne parviennent qu'à séduire l'esprit (dans le cas par exemple des pointes et des antithèses) ou les sens (dans le cas des répétitions harmonieuses), sans jamais atteindre le cœur, siège du

---

<sup>260</sup>Marmontel, *Éléments de littérature*, cité par Scherer, p. 285-286.

<sup>261</sup>D'Aubignac, p. 262.

<sup>262</sup>Corneille, Examen d'*Andromède*, cité par Scherer, p. 286.

<sup>263</sup>Corneille, *Le Cid*, I, 6.

pathos. Leur usage trahit l'indigence morale de l'orateur, assimilé à un histrion qui ne cherche qu'à éblouir la galerie. Que ces procédés se retrouvent au théâtre n'est donc guère surprenant; dans les stances, dont ils sont de véritables éléments constitutifs, ils se manifestent toutefois avec tant d'ostentation qu'ils suscitent aussi le malaise des théoriciens du théâtre. Si le discours dramatique s'inspire du discours oratoire, et l'éthique du personnage dramatique de celle de l'orateur, mieux vaut en effet que cela soit sur le plan des qualités admises plutôt que sur celui des défauts... Ainsi, d'Aubignac condamne dans les discours pathétiques «les Antitheses et les autres jeux de mots [...], parce qu'ils semblent affectez par étude, et non pas produits par le mouvement de l'esprit; ils ressentent une ame tranquille, et non pas troublée de passions<sup>264</sup>». En mettant en relief les pointes, antithèses et répétitions constitutives des stances, la déclamation révèle et renforce cette affectation.

De fait, l'obstacle majeur à la légitimité des stances réside dans leur nature plus musicale que prosodique. Avec «leur nombre limité, leur repos semblable, et leurs inégalités mesurées», voire, parfois, leur chute en refrain, elles représentent en effet des «vers Lyriques, c'est à dire, propres à chanter avec des instrumens de musique<sup>265</sup>». Le personnage qui les prononce est donc réputé chanter. Procédé d'autant plus invraisemblable dans la tragédie, où il est déjà «bien peu raisonnable qu'un Prince, ou une grande Dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise [...] de chanter, ou du moins de reciter une chanson<sup>266</sup>», que les stances surviennent généralement dans un moment de grand désarroi : ainsi, Rodrigue, déchiré entre les exigences de

---

<sup>264</sup>D'Aubignac, p. 344.

<sup>265</sup>*Ibid.*, p. 263.

<sup>266</sup>*Ibid.*

l'honneur et celles de l'amour, «compos[e] à l'improviste une chanson au milieu d'une rue<sup>267</sup>», «comme s'il estoit vray-semblable qu'un homme en cét estat eût la liberté de faire des chansons<sup>268</sup>».

On n'insistera pas sur les stratagèmes fictionnels par lesquels d'Aubignac prétend rendre ce lyrisme vraisemblable. On s'intéressera cependant aux valeurs qui sous-tendent le second de ces stratagèmes : la seule «raison extraordinaire, mais probable» pour justifier la composition impromptue de stances est en effet du même ordre que celle qui justifie, dans l'art oratoire, l'usage des figures les plus pathétiques : le déport hors de soi d'

un Acteur que l'on supposeroit avoir esté sur le champ surpris de quelque grand et noble enthousiasme, [...] ou qu'une fièvre chaude eust rendu Poëte, comme il est arrivé à quelques uns, ou qui dans sa phrénésie eust accoûtumé de faire des vers, comme on écrit du Tasse Italien, et Aristote d'un autre Poëte de son temps, qui ne faisoient point de vers que durant l'accez de leur fureur<sup>269</sup>.

Les stances non préméditées avoisineraient donc la grande véhémence vocale de l'éloquence extravagante, avec les risques physiques et psychologiques, voire l'opprobre morale, qui s'y rattachent<sup>270</sup>.

On se souviendra enfin que, dans l'art oratoire, le chant est le principal écueil de la prose cadencée : il témoigne des errances sensualistes de l'asianisme<sup>271</sup>. Au théâtre, si la «bizarrerie» musicale des stances demeure une «beauté» admise<sup>272</sup>, certains auteurs cherchent à lui conférer une mesure plus proche du rythme parlé. Ainsi, plutôt que de marquer une nette coupure entre les stances et la suite du dialogue, ils préfèrent glisser du

---

<sup>267</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>268</sup>*Ibid.*, p. 263.

<sup>269</sup>*Ibid.*, p. 265.

<sup>270</sup>*Supra*, sections 2.2.1, p. 165-167 et 2.2.2, p. 197-198.

<sup>271</sup>*Supra*, section 2.1.3, p. 152-153.

<sup>272</sup>D'Aubignac, p. 262.

système strophique à celui de l'alexandrin — transition ménagée par l'arrivée d'un autre personnage, poursuite du monologue par quelques vers alexandrins<sup>273</sup> —, avec, pour conséquence, un raccord plus vraisemblable et dynamique entre lyrisme et discours. Enfin, au sein des stances mêmes, Corneille propose de réduire l'emprise du chant sur l'expression de la passion en assurant la spécificité métrique de chaque strophe :

il serait bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes mesures de rimes, ni sur le même nombre de vers. Leur inégalité en ces trois articles approcherait davantage du discours ordinaire, et sentirait l'emportement et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide, et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour<sup>274</sup>.

Le déclin des stances dans l'écriture dramatique des années 1660 s'explique par cette conjonction de facteurs : affectation des procédés oratoires, invraisemblance et extravagance d'un lyrisme explicite. Sur scène, les stances continuent toutefois d'être déclamées au gré des reprises des pièces du répertoire, perpétuant ainsi auprès du public les accents d'une convention scripturale révolue. Elles demeurent en outre identifiables dans les textes, pour les lecteurs, par leur structure métrique particulière, souvent relevée d'une disposition typographique idoine, ainsi que, dans les éditions anciennes, par l'insertion du titre «Stances» au-dessus du passage concerné<sup>275</sup>.

Il faut enfin dire un mot des autres formes à versification distincte qui, elles, subsistent sans peine jusque dans la dramaturgie du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'une part, les oracles et les prophéties, d'autre part, les lettres. Oracles et prophéties assurent l'inscription directe de la parole divine au sein du

---

<sup>273</sup>Scherer, p. 292-293. Pour un exemple de chaque cas voir, respectivement, Racine, *La Thébaïde*, V, 1 et Corneille, *Polyeucte*, IV, 2.

<sup>274</sup>Corneille, Examen d'*Andromède*, cité par Scherer, p. 294.

<sup>275</sup>Scherer, p. 295.

dialogue. Dans de tels cas, bien que l'importance du sujet commande d'office une intonation solennelle, celle-ci ne suffit pas à marquer l'origine transcendante du discours : la différence entre le langage des hommes, si grands soient-ils, et celui des dieux, ne peut être rendue clairement audible que par un changement de rythme.

À l'alexandrin à rimes plates, mode d'expression des simples mortels, les oracles et les prophéties substituent donc des rimes et des mètres variés. Si, dans *Horace*, la prosopopée par laquelle Camille rapporte les paroles du devin grec demeure en alexandrins (peut-être parce l'oracle est précisément cité par Camille, et non prononcé par elle), les rimes croisées marquent néanmoins que, comme le précise d'ailleurs Camille elle-même, l'oracle s'est exprimé en vers :

[Il m]e promet par ces vers la fin de mes travaux :  
*Albe et Rome demain prendront une autre face ;*  
*Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix,*  
*Et tu seras unie avec ton Curiace,*  
*Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*<sup>276</sup>.

Racine utilise le même procédé dans *Iphigénie* avec, semble-t-il, plus de hardiesse puisque, bien que présenté aussi sous forme de prosopopée, l'oracle cité par Agamemnon mêle sans préambule octosyllabes et alexandrins, rimes croisées et rimes plates :

Quelle fut sa réponse! Et quel devins-je, Arcas,  
 Quand j'entendis ces mots, prononcés par Calchas!  
*Vous armez contre Troie une puissance vaine,*  
*Si dans un sacrifice auguste et solennel*  
*Une Fille du sang d'Hélène*  
*De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.*  
*Pour obtenir les vents que le Ciel vous dénie,*  
*Sacrifiez Iphigénie*<sup>277</sup>.

<sup>276</sup>Corneille, *Horace*, I, 2 (l'italique signale la prosopopée).

<sup>277</sup>Racine, *Iphigénie*, I, 1. Les prophéties, quant à elles, ne se présentent pas nécessairement sous forme de prosopopée, témoin celle de Joad : outre le contexte ouvertement musical, la justification du procédé découle peut-être ici du fait que,



Contrairement aux stances, ces irruptions du lyrisme ne heurtent ni la vraisemblance, ni la bienséance, puisqu'elles témoignent précisément d'une inspiration transcendante<sup>278</sup>; ainsi justifiée ontologiquement, la musicalité des oracles et aux prophéties échappe à toute accusation d'affectation ou d'immoralité. On notera aussi que, loin de s'étendre sur des dizaines de vers, l'inscription textuelle des oracles et prophéties demeure fort brève; en leur assurant une durée scénique conforme à leur fulgurance, les auteurs contribuent sans doute à rendre leur usage moins ostentatoire que celui des stances.

La lecture de lettres ou de «billets» sur scène implique elle aussi une rupture de la convention de l'alexandrin à rimes plates. Dans la tragédie, la spécificité discursive de la correspondance est toujours signalée audiblement par la variété de la rime, parfois aussi du mètre. Cette variété semble en outre proportionnelle au degré de lyrisme de la lettre, lui-même déterminé par les sentiments qu'elle exprime. L'acte IV de *Bajazet*, où une bonne partie de l'intrigue repose sur l'échange et l'interception de missives, en offre une manifestation exemplaire. La lettre d'amour et d'obéissance que Bajazet fait parvenir à Atalide est en effet composée de trois mètres différents (un octosyllabe, quatre décasyllabes, cinq alexandrins) qui mêlent en outre rimes alternées et rimes embrassées, ce qui induit un rythme et des harmonies proches de ceux des stances, tandis qu'en contre-partie, l'ordre d'exécution envoyé par Amurat à Roxane est composé d'alexandrins à rimes alternées qui évoquent plutôt la sévérité d'un oracle. La lecture à voix haute de ces lettres à deux scènes d'intervalle donne ainsi à entendre, en plus des

---

contrairement à celle des divinités païennes, la parole du vrai Dieu mérite d'être entendue «en direct» (Racine, *Athalie*, III, 7).

<sup>278</sup>D'Aubignac, p. 264.

procédés d'imitation usuels de la prosopopée<sup>279</sup>, une nette différence *rythmique* entre les tons de l'amour et ceux de l'autorité. Bien que, dans la fiction, le discours de la lettre se présente sous forme écrite, son traitement dramaturgique lui confère donc tout de même les accents oratoires nécessaires à son obligatoire lecture à voix haute.

On trouve aussi plusieurs occurrences de lettres dans la comédie, notamment chez Molière : Horace révélant à Arnolphe une lettre d'Agnès<sup>280</sup>, Philaminte recevant celle de Vadius<sup>281</sup>, Acaste et Clitandre dévoilant la duplicité de celles de Célimène<sup>282</sup>. Dans tous ces cas, la lettre se présente sous forme de prose. Le statut social du personnage ne change rien à l'affaire : le pédant n'écrit pas davantage en vers que la coquette ou l'oie blanche. Si, dans la grande comédie, l'alexandrin demeure la marque admise du discours oral, la correspondance permet donc d'y inscrire aussi, en quelque sorte par la bande, le registre stylistique du langage familier. On ne saurait en déduire que l'écrit y est considéré comme *plus* familier que l'oral, l'alexandrin n'étant après tout qu'une convention. On doit cependant admettre qu'une certaine logique déclamatoire préside à la distinction formelle entre «lettre tragique» et «lettre comique» : dans la première, la versification permet de conserver au style tragique son emphase mesurée; dans la seconde, au contraire, la prose confère au style comique une liberté de débit, voire même d'articulation, qui tient de la prononciation quotidienne. Enfin, dans la comédie comme dans la tragédie, prosopopée oblige, la déclamation des lettres reproduira le ton usuel de qui les a écrites, le style du

---

<sup>279</sup>Sgnalée typographiquement par le caractère italique, la lecture d'une lettre constitue en effet un autre type de citation de la parole d'autrui.

<sup>280</sup>Molière, *L'École des femmes*, III, 4.

<sup>281</sup>Molière, *Les Femmes savantes*, IV, 4.

<sup>282</sup>Molière, *Le Misanthrope*, V, 4.

scripteur fournissant en outre, comme il se doit, des indices vocaux complémentaires liés à son caractère, telles la naïveté d'Agnès et la rouerie de Célimène; à cela pourra d'ailleurs se juxtaposer la strate signifiante supplémentaire des accents du lecteur lui-même : tendresse d'Horace, ironie d'Acaste, etc.

L'ordonnance vocale du texte dramatique relève donc de certaines structures préétablies, telles les parties canoniques du discours et d'autres formes plus spécifiquement dramaturgiques (aparté, monologue, stances, oracles et prophéties, lettres). Souvent facilité par leur aspect typographique, le repérage textuel de ces structures discursives fournit au comédien autant de cadres spécifiques de déclamation, les inflexions de détail étant quant à elles précisées par des didascalies internes, comme dans certains monologues, ou par des indices d'oralité micro-formels, telle la versification des stances et des lettres. La légitimité dramaturgique de ces procédés d'organisation discursive demeure cependant intimement liée aux catégories poético-éthiques de la vraisemblance et de la bienséance, comme en témoigne le problème des stances.

### 3.2.3 Nuances pathétiques

Le même constat vaut pour le système vocal des passions. Celles-ci relèvent de la «force» constitutive du genre dramatique, à savoir sa finalité cathartique : «toutes les Passions y sont exprimées, la Tendresse, la Haine, la Joye, la Douleur, la Fureur, la Crainte, le Desespoir, &c.<sup>283</sup>», tous ces «troubles de l'âme sont de l'essence du Théâtre», «trône des Passions<sup>284</sup>».

---

<sup>283</sup>Poisson, p. 14.

<sup>284</sup>La Mesnardière, *La Poétique*, Genève, Slatkine, 1972 [1639], p. 73, 57.

Avant d'être représentées sur scène, les passions se trouvent évidemment inscrites dans les textes : dénotées par la teneur thématique des répliques, précisées par les formes de l'organisation discursive, amplifiées par les figures et autres procédés micro-formels qui contribuent à en exprimer le «caractère» — mots-valeurs, rythme, suites phonématiques, etc.

Au delà des typologies plus ou moins complexes, les passions dramatiques se répartissent selon les deux grandes catégories oratoires de la douceur et de la véhémence : «[i] y a deux sortes de mouvements; les uns doux & légers, les autres aigres & violents<sup>285</sup>». Aussi douceur et véhémence constituent-elles théoriquement les deux pôles vocaux de la catharsis : «[i]es Tons doux, tendres, & affectueux gagnent le cœur. Les vehemens le frappent de terreur<sup>286</sup>». L'exemple suivant, qui en décrit les manifestations sur la scène lyrique, peut aussi bien s'appliquer à la déclamation théâtrale :

Voyez celle-ci pour inspirer l'amour à son amant, avec quels charmes elle conduit sa belle voix, comme elle l'élève et perce les nues vigoureusement, puis la rabaisse et la radoucit agréablement, comme elle donne dans le tendre par ses accents et soupirs étudiés, comme elle regarde le ciel avec des yeux languissants pour le fléchir et l'attirer à son secours. [...] Elle y emploie même ses larmes et ses regrets, comme une biche navrée d'amour qui ne soupire que pour son dictame. Voyez cette mégère, comme elle se tourmente pour se venger. Quelle colère furieuse qui la fait crier à pleine tête en chantant désordonnément par les sons aigus et perçants! Comme elle écume de rage par ses mouvements terribles et ses regards affreux contre sa rivale! Quelles tempêtes l'agitent, de sorte que l'on dirait qu'elle va rendre l'âme par l'excès de ses emportements qu font trembler tout le théâtre et jettent l'alarme dans tous les cœurs des assistants<sup>287</sup>.

La véhémence vocale ne se limite pas à l'expression des mouvements «aigres» de la colère ou de la haine : elle n'est pas synonyme d'irascibilité, mais bien d'intense excitation du sentiment, quel qu'il soit. La douceur vocale

<sup>285</sup>G. d'Abbes, *Le Parfait orateur*, Narbonne, Martel & Besse, 1648, p. 214; voir aussi *supra*, chapitre 2.

<sup>286</sup>Poisson, p. 28.

<sup>287</sup>Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Du Bos*, Jérôme de La Gorce éd., Paris, Cicerò, 1993, p. 82.

convient quant à elle aux mouvements plus calmes<sup>288</sup>. Ainsi, l'amour, passion concupiscible s'il en est, peut être aussi bien violent que languissant; dans le premier cas, il demande la véhémence d'«une voix tendre, & néanmoins pressante<sup>289</sup>», dans le second, au contraire, «une voix douce, & interrompue<sup>290</sup>». Dans l'exemple cité plus haut, la chanteuse donne alternativement à sa voix les deux types d'intonation amoureuse : elle «l'élève [...] vigoureusement, puis [...] la radoucit agréablement».

Tout en respectant le caractère essentiel de chaque passion (si véhément soit-il, l'amour demeurera toujours tendre), la douceur ou la véhémence permettent donc d'en moduler les manifestations vocales pour les faire convenir à une situation dramatique donnée<sup>291</sup>. La compassion, autre mouvement considéré *a priori* comme doux, présente ainsi trois degrés d'intensité vocale. Lorsqu'elle s'accompagne de tendresse, «effet qu'elle a acoutumé de produire», elle demande une «voix douce & touchante», comme celle d'Œnone déplorant les pensées morbides de Phèdre : «Quoi! Vous ne perdrez point cette cruelle envie?! Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,/ Faire de votre mort les funestes apprêts<sup>292</sup>?» Plus ferme sera la «voix triste, mais pleine» d'une «ame généreuse» émue par la misère, tel Sévère devant le sort les chrétiens :

---

<sup>288</sup>Elle ne doit donc pas être confondue avec la voix médiocre, dénuée de passion, de l'exorde ou de certaines figures de style.

<sup>289</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 83; repris textuellement de Bary, *Méthode*, p. 13.

<sup>290</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 84; Bary, *ibid.*, p. 14.

<sup>291</sup>Pour le détail des accents des passions au théâtre, voir Grimarest, qui décrit d'abord une série de passions antithétiques : amour/ haine, désir/ fuite, joie/ tristesse, espoir/ désespoir, audace/ crainte, puis les mouvements suivants : envie, jalousie, indignation, compassion, colère, tous illustrés par des extraits de pièces du XVII<sup>e</sup> siècle (p. 81-93).

<sup>292</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 91; Racine, *Phèdre*, I, 3. La véhémence usuelle des figures d'interrogation et d'exclamation est donc nécessairement adoucie par le contexte général de tendresse.

J'ai trop de pitié d'eux pour ne pas les défendre.  
Allons trouver Félix; commençons par son gendre;  
Et contentons ainsi, d'une seule action,  
Et Pauline, et ma gloire, et ma compassion<sup>293</sup>.

Enfin, la compassion accompagnée d'un sentiment d'injustice demande une «voix forte», comme lorsque Sévère reproche à Félix la mort de Polyeucte : «Père dénaturé, malheureux politique,/ Esclave ambitieux d'une peur chimérique;/ Polyeucte est donc mort! et par vos cruautés/ Vous pensez conserver vos tristes dignités<sup>294</sup>!»

Qu'elles soient douces ou véhémentes, les passions dramatiques doivent toujours être «conduit[tes] jusqu'au point de [leur] plénitude<sup>295</sup>» : pas question de les «abandonn[er] à moitié chemin<sup>296</sup>». Le succès de la catharsis en dépend : «[c]e n'est pas assez d'avoir ébranlé l'esprit des Spectateurs, mais il les faut enlever<sup>297</sup>». Aussi, bien que d'Aubignac recommande, ici comme en toute chose, une «juste mesure<sup>298</sup>», le trop lui paraît encore préférable au trop peu : «l'excez [pathétique] peut estre quelquefois insupportable; je souhaiterois neantmoins que nos Poëtes fussent plutôt coupables de ce beau défaut que de la sterilité<sup>299</sup>». L'emphase de la déclamation, qui découle évidemment de celle du texte, repose sur les

---

<sup>293</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 90; Corneille, *Polyeucte*, IV, 6.

<sup>294</sup>Grimarest, *ibid.*; Corneille, *Polyeucte*, V, 6. De tous les tons pathétiques recensés par Grimarest, les nuances graduelles de la compassion sont, avec celles de la colère, les plus clairement expliquées et illustrées.

<sup>295</sup>D'Aubignac, p. 340.

<sup>296</sup>*ibid.*, p. 341.

<sup>297</sup>*ibid.*, p. 340.

<sup>298</sup>«[C]ar comme il ne faut pas laisser le Spectateur sur son appétit, aussi ne faut-il pas le souler; il faut le combler de satisfaction, et non pas l'accabler; il en faut dire assez pour le contenter, et non pas tant qu'on le puisse rebuter : Celuy qui veut faire plus qu'il ne peut, fait souvent moins qu'il ne doit; parce qu'il a fait plus qu'il n'estoit à propos» (d'Aubignac, p. 341).

<sup>299</sup>*ibid.*

mêmes prémisses : l'amplification vocale est le meilleur moyen d'exciter le feu de la passion, chez l'acteur comme chez l'auditeur<sup>300</sup>.

La modération se trouve cependant assurée par d'autres moyens. Comme l'art oratoire<sup>301</sup>, la dramaturgie classique privilégie en effet l'alternance stratégique des mouvements doux et véhéments :

un esprit agité ne demeure pas longtemps en même assiette; une passion continuée dans la même impetuosité fatigue l'Acteur, est à charge aux Spectateurs, et fait soupçonner le Poète d'imprudence et de sterilité. Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports<sup>302</sup>,

tout en veillant par ailleurs à la brièveté de ceux-ci, car «l'esprit humain [...] ne peut pas durer dans ces mouvemens excessifs<sup>303</sup>». L'alternance des passions doit en outre être ordonnée selon les principes de la Belle Nature : «il ne faut pas conduire l'esprit humain d'un mouvement à l'autre, sans liaison ny dépendance, ny le porter par bonds et par sauts<sup>304</sup>»;

ce desordre dans les paroles d'un homme qui se plaint, est un defaut qui affoiblit les marques exterieures de la douleur, et il le faut reformer sur le Theatre, qui ne souffre rien d'imparfait : C'est où les manquemens de la nature, et les fautes des actions humaines doivent estre rétablies<sup>305</sup>.

Aussi l'expression du pathos est-elle toujours mesurée par le critère de la convenance :

il faut examiner le sujet dont parle l'Acteur, les differens motifs qui l'agitent, les personnes qui doivent y venir en consideration, les lieux, les temps et les autres particularitez qui peuvent contribuer à cette passion; et puis de toutes ces choses en tirer un ordre de discours le plus convenable et le plus judicieux qu'il se pourra<sup>306</sup>.

---

<sup>300</sup>*Supra*, section 2.2.1, p. 180.

<sup>301</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 199-200.

<sup>302</sup>D'Aubignac, p. 344; comparer avec Bretteville : «[u]n grand mouvement continué, fatigue autant l'Auditeur que l'Orateur» (Bretteville, p. 215).

<sup>303</sup>D'Aubignac, p. 342; voir aussi Bretteville : «ce qui est violent dure peu» (p. 221).

<sup>304</sup>D'Aubignac, p. 343.

<sup>305</sup>*Ibid.*, p. 345.

<sup>306</sup>*Ibid.*, p. 343.

Dans une réplique ou une scène données, la succession et la durée des intonations pathétiques dépend donc d'une configuration textuelle préalable que le comédien devra être en mesure d'identifier et d'apprécier pour pouvoir la rendre adéquatement par sa déclamation.

En outre, le passage des intonations douces aux intonations véhémentes, et vice versa, doit se faire de façon progressive. Ici, la mesure à respecter est celle de l'expérience humaine :

quelquefois l'esprit humain éclate en plaintes violentes, et s'emporte dans un excès de douleur ou de colere; et apres, comme il ne peut pas durer dans ces mouvemens excessifs, il revient à quelque modération, ou plutôt à quelque *relâchement de transport, encore que sa douleur soit bien sensible*. D'autresfois l'esprit de l'homme s'émeut lentement, et s'agitant peu à peu s'éleve par degrez jusqu'au dernier transport, ou même assez souvent il tombe dans l'évanouissement<sup>307</sup>.

En conséquence, le poète doit ménager dans son texte des étapes intermédiaires entre véhémence et douceur : «il ne faut pas [...] dans les passions du Theatre tomber d'une extremité à l'autre, ny faire cesser tout à coup une grande agitation, sans y apporter quelque discours raisonnable, pour mieux réjoindre la tranquillité des Scènes suivantes<sup>308</sup>», tel, par exemple, un discours délibératif, avec les fluctuations de sentiments qui le caractérisent : «apres la grande violence, il faut passer à des conseils douteux, à des incertitudes d'esprit, à des considerations de ce qui peut arriver, et de ce qu'on peut esperer ou craindre<sup>309</sup>».

Le principe de gradation opère aussi, à plus large échelle, entre les passages dénués de passions et les passages véhéments. Ainsi, dans le chapitre consacré aux acteurs, d'Aubignac introduit un autre procédé

---

<sup>307</sup>*Ibid.*, p. 342-343; je souligne. On notera que la gradation ascendante reconduit le lieu commun de l'excès de *feu*.

<sup>308</sup>D'Aubignac, p. 343.

<sup>309</sup>*Ibid.*



transitoire, celui de la demi-passion, un «juste milieu» entre «un sentiment fort modéré et sans émotion», donc dénué de passion, et le «sentiment fort impetueux» de la passion véhémence<sup>310</sup>. Ces trois «dispositions d'esprit<sup>311</sup>» du personnage constituent autant de niveaux de difficulté pour l'interprétation du comédien. D'après d'Aubignac, les entrées en scène les plus simples à jouer sont celles qui se font sans passion, dans ce «sentiment modéré [...] conforme à l'estat naturel de l'Acteur, dont l'ame est en quelque tranquillité et sans émotion<sup>312</sup>». Quant aux entrées véhémentes, où l'acteur «doit réciter des paroles d'un sentiment impetueux», elles sont à la portée de ceux dont «l'expérience leur a fait connoistre jusqu'à quel point leur voix et leur geste se doivent emporter pour exprimer une grande et violente agitation<sup>313</sup>». La demi-passion constitue le plus haut degré de difficulté, parce qu'il est «bien plus facile de se porter d'une extrémité à l'autre, que de s'arrêter dans un juste milieu<sup>314</sup>».

Située entre la «froideur naturelle<sup>315</sup>» de l'entrée en scène et le feu de la véhémence, la demi-passion pourrait bien équivaloir à la douceur, premier degré d'expression du pathos. Les définitions de d'Aubignac vont dans ce sens : la demi-passion est «un mouvement un peu plus agité que l'assiete ordinaire de nostre ame, et moins qu'un transport violent<sup>316</sup>», «un sentiment

---

<sup>310</sup>*Ibid.*, p. 280, 279.

<sup>311</sup>*Ibid.*, p. 280.

<sup>312</sup>Pas de «traqueux», donc, chez d'Aubignac, à moins qu'il n'utilise ici le terme «acteur» sous sa fréquente acception de «protagoniste». Sur le trac, voir entre autres Poisson : «tout homme qui parle en public, ressent au commencement, une émotion qu'il est difficile de ne pas avoir; mais qu'il faut pourtant tâcher de vaincre : C'est une espece de timidité que les plus grands Orateurs, & les plus excellens Acteurs ont peine à surmonter quelques fois, surtout quand il y a long-tems qu'ils n'ont paru, ou qu'ils recitent un Ouvrage nouveau» (Poisson, p. 15-16).

<sup>313</sup>D'Aubignac, p. 280.

<sup>314</sup>*Ibid.*

<sup>315</sup>*Ibid.*, p. 281.

<sup>316</sup>*Ibid.*, p. 279-280.

[...] qui sorte un peu de la tranquillité naturelle de l'esprit, et qui ne s'éleve pas neantmoins jusqu'à la dernière violence<sup>317</sup>». Enfin, bien que l'exemple qu'il en donne ne concerne que les «troisièmes et quatrièmes Acteurs», c'est-à-dire, entre autres, les confidents<sup>318</sup>, ses conseils dramaturgiques pour l'introduction d'une demi-passion semblent s'appliquer à tous les personnages, héros inclus :

pour éviter que le Theatre ne languisse en ces rencontres, [le poète] doit faire dire à son Acteur, la première fois qu'il paroist, quelques paroles d'un sentiment plus tranquille, avant que de le porter dans la demy-Passion, afin que son esprit s'échauffe peu à peu, que sa voix s'élève par degrez, et que son geste s'émeuve avec son discours<sup>319</sup>.

Une inscription textuelle adéquate du passage d'un «sentiment» à l'autre permet donc d'assurer la gradation vocale entre froideur et douceur de la déclamation. Bien qu'il préoccupe déjà les acteurs, le problème de la demi-passion ne semble cependant pas encore pris en compte par les dramaturges d'avant 1660, puisque d'Aubignac précise que sa remarque «est assez particulière et peut-être d'abord ne sera [...] pas bien goûtée de tous les Poètes; mais [il] les prie de l'examiner au Theatre dans les rencontres, avant que d'en juger icy sur le papier<sup>320</sup>».

Enfin, dans le même ordre d'idées, on relèvera des degrés dans l'expression vocale de la véhémence. Celle-ci n'éclate en effet pas toujours pleinement; selon les contextes, elle peut et même doit rester sous contrôle.

---

<sup>317</sup>*Ibid.*, p. 280.

<sup>318</sup>Plus spécifiquement, leur fonction de messenger : «les troisièmes et quatrièmes Acteurs surviennent d'ordinaire au Theatre de mauvais grace, parce que n'ayant le plus souvent qu'une Nouvelle bonne ou mauvaise à porter conceüe en peu de vers, et qui ne fait en leurs personnes qu'une demy-Passion, ils ne peuvent mettre leur esprit ny leur action au point qu'il faut pour la bien représenter, et font toujours plus ou moins qu'il ne faudroit : ce qui même excite le plus souvent les risées du peuple dans les plus sérieux endroits d'un Poème» (d'Aubignac, p. 280). Au sujet des confidents, Grimarest précise que leurs «actions & [...] sentimens ne doivent point avoir autant d'élevation» que ceux des héros (*Traité du récitatif*, p. 77).

<sup>319</sup>D'Aubignac, p. 281.

<sup>320</sup>*Ibid.*, p. 279.

D'une part, l'expression de la véhémence est limitée par la bienséance interne, c'est-à-dire la convenance du ton de la voix au contexte dialogique. Ainsi, lorsqu'un personnage se trouve en position d'infériorité, il «ne doit pas se porter [...] à un excès de voix peu respectueux» : bien qu'en colère, Nicomède «ne doit point trop s'emporter devant Prusias contre l'Ambassadeur Romain», puisque la convenance demande qu'«on murmure fortement, quand celui qui est offensé, est inférieur; ou doit du respect à celui qui fait, ou qui soutient l'insulte<sup>321</sup>». De même, Andromaque, «qui est Reine à la vérité, mais captive, & devant Pirrus, qui est maître de son sort», ne peut pas exprimer aussi fortement sa tristesse que si elle était libre<sup>322</sup>. La prise en compte de la hiérarchie des personnages en présence apparaît donc indispensable à une bonne gestion vocale de la véhémence.

D'autre part, le ton de la passion véhémente varie selon que ses effets se font sentir immédiatement dans l'intrigue ou, au contraire, plus tard, voire jamais. L'exemple le plus clair qu'en donne Grimarest est celui de la colère vengeresse. Au théâtre, celle-ci peut se manifester de deux façons, qui requièrent chacune une vocalisation spécifique. La vengeance immédiate, où «l'on en vient aux mains», demande une «voix éclatante, & subite», comme dans les vers qui précèdent le soufflet du comte de Gormas à Don Diègue : «Ton impudence/ Téméraire vieillard, aura sa récompense<sup>323</sup>». La vengeance différée, «lorsqu'on menace, ou qu'on remet la vengeance», ne demande quant à elle qu'une voix «émue, & médiocrement haute», comme dans l'imprécation finale d'Hermione à Pyrrhus :

---

<sup>321</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 92; Corneille, *Nicomède*. Ailleurs, Grimarest précise que Nicomède parle à l'ambassadeur «avec fierté» (*ibid.*, p. 102).

<sup>322</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 85; Racine, *Andromaque*, III, 6.

<sup>323</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 92; Corneille, *Le Cid*, I, 3.

Va lui jurer la foi, que tu m'avais jurée.  
 Va profaner des Dieux la Majesté sacrée.  
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié,  
 Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.  
 Porte aux pieds des Autels ce Cœur qui m'abandonne.  
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione<sup>324</sup>.

Conformément aux principes de l'harmonie imitative, la véhémence de la déclamation est donc proportionnelle à celle de l'action représentée : la vengeance effective, représentée dans l'action dramatique du *Cid* par le soufflet, se traduit par une véhémence vocale maximale, tandis la vengeance différée, représentée par la menace d'Hermione, s'exprime par une véhémence moindre, aux accents contrôlés<sup>325</sup>.

Quoique moins explicitement, Grimarest semble appliquer le même type de *distinguo* à l'expression vocale de la haine. Ainsi, lorsqu'Hermione apprend qu'Oreste a tué Pyrrhus, sa «voix âpre», c'est-à-dire non seulement rude, mais aussi, au sens ancien, ardente, souligne sans ambages la violence des termes de son aversion pour le meurtrier : «Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,/ À toute ma famille; et c'est assez pour moi,/ Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi<sup>326</sup>». Si cette réplique ne s'accompagne pas, comme celle de Gormas, d'un geste vengeur, elle n'en produit pas moins un effet immédiat et radical, en l'espèce de la folie d'Oreste, lequel évoque précisément, juste avant de sombrer, «tous les noms odieux» dont vient de l'accabler Hermione<sup>327</sup>. En contre-partie, l'expression de la haine de Cléopâtre à l'égard de son fils et de Rodogune prend plutôt la forme menaçante d'une imprécation, à prononcer d'«une voix ferme & dure» :

<sup>324</sup>Grimarest, *ibid.*; Racine, *Andromaque*, IV, 5.

<sup>325</sup>Pour une analyse détaillée de ces exemples, voir ci-dessous, section 3.3.

<sup>326</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 82; Racine, *Andromaque*, V, 3.

<sup>327</sup>Racine, *Andromaque*, V, 4.

Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes :  
 Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes;  
 Puissiez-vous ne trouver dedans votre union,  
 Qu'horreur, que jalousie, & que confusion;  
 Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,  
 Puisse naître de vous un fils qui me ressemble<sup>328</sup>.

Les options de vocalisation de la haine semblent donc fondées sur les mêmes critères que celles de la colère vengeresse : d'un côté, l'immédiateté, de l'autre, le report des effets de la passion. Cette similarité confirme non seulement la nature essentiellement irascible des deux passions, mais aussi la nécessité d'en soumettre les manifestations dramatiques à un certain contrôle : colère et haine sont en effet les deux seules passions auxquelles Grimarest applique ce double standard de véhémence vocale.

De fait, la véhémence constitue un problème éthique en regard des normes socio-discursives de l'honnêteté. On a vu plus haut que celles-ci informent les réserves des théoriciens de l'art oratoire, tel le P. Lamy, qui considère la modération des affects comme la marque de l'éloquence française : «[o]n a en France de la douceur & de la politesse, on ne peut souffrir les humeurs chaudes & violentes : On estime & l'on aime ceux qui savent se modérer<sup>329</sup>». Au théâtre, où les héros sont plus grands que nature, il est normal que leurs passions, la haine aussi bien que l'amour, se manifestent sur un mode emphatique. Mais les héros dramatiques sont aussi des modèles pour la conduite des mœurs. Or, au théâtre comme dans l'art oratoire, l'excès vocal est signe de folie :

il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il criaille : il faut quelquefois même qu'il éclatte, et non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément; parce que c'est une agitation d'esprit qui n'a point de bornes, et qui va bien plus loin que *le juste mouvement* de la douleur, de la colere ny du desespoir<sup>330</sup>.

<sup>328</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 82; Corneille, *Rodogune*.

<sup>329</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 151.

<sup>330</sup>D'Aubignac, p. 344; je souligne. Aussi, en toute logique, le P. Lamy condamne-t-il dans l'art oratoire les figures «extraordinaires» ou «trop fortes», mode d'expression privilégié des

Dans cette optique, la passion contrôlée, qui permet de concilier l'emphase et la modération, est particulièrement digne d'émulation, puisque, pour reprendre les termes d'un autre théoricien de l'art oratoire, elle permet de «s'emporter en honête homme<sup>331</sup>». D'Aubignac loue ainsi la «retenuë» dont le comédien Mondory prenait, de lui-même, l'initiative dans les cas douteux :

avant que de parler dans ces occasions, il se promenoit quelque temps sur le Theatre, comme rêvant, s'agitant un peu, branlant la teste, levant et baissant les yeux, et prenant diverses postures selon le sentiment qu'il devoit exprimer; ce qu'il faisoit, à mon avis, pour s'animer un peu et se mettre au point de bien représenter une demy-Passion, se tirant par ce moyen de la froideur naturelle avec laquelle il entroit sur la Scène, et se donnant à luy-même *la retenuë nécessaire pour ne se pas emporter trop violemment*<sup>332</sup>.

Sous ses différents aspects, le système de la gradation pathétique introduit donc dans la dramaturgie classique la notion capitale de nuance affective. L'abbé d'Aubignac y touche brièvement par le biais de la métaphore picturale : «les entendus aux Nuances n'approchent point des couleurs extrêmes, parce qu'elles seroient trop rudes<sup>333</sup>». Entre les occurrences maximales de la véhémence et de la douceur, le texte et sa déclamation proposent donc, pour chaque passion, un spectre de couleurs vocales plus ou moins légères ou appuyées.

---

passions véhémentes (Lamy, p. 151). Au théâtre, au contraire, ces mêmes figures s'avèrent essentielles, parce qu'elles permettent précisément de médiatiser la nécessaire représentation des passions violentes par l'imitation de leur «caractère» : «en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y mêler et varier les grandes figures, [...] afin que cette diversité d'expressions porte une *image* des mouvemens d'un esprit troublé, agité d'incertitude, et transporté de passion dereglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on reforme ce que la Nature a de defectueux en ses mouvemens; et par la variété sensible des Figures, on garde une *ressemblance* du desordre de la Nature» (d'Aubignac, p. 345; je souligne). Sur l'investissement des styles de l'*elocutio* par les Belles-Lettres, voir plus loin, section 3.2.3.

<sup>331</sup>Bretteville, p. 215.

<sup>332</sup>D'Aubignac, p. 281; je souligne.

<sup>333</sup>*Ibid.*, p. 343.

Enfin, les nuances affectives peuvent aussi découler de l'habile combinaison des passions entre elles. Grimarest y insiste particulièrement :

je dois faire observer à mon Lecteur, que souvent par la même expression un auteur fait sentir plusieurs passions ensemble; & alors celui qui les met en action, doit tellement allier les inflexions qui leur sont propres, que le Spectateur puisse les reconnoître, & en être touché<sup>334</sup>.

Il donne en exemple la scène du *Cid* où, tout en demeurant en proie à la douleur, Don Diègue manifeste sa joie devant la réaction de Rodrigue : «Digne ressentiment à ma douleur bien doux! Je reconnois mon sang à ce noble courroux»; les deux sentiments «doivent être en cette occasion exprimées par le même son de voix<sup>335</sup>». On notera que, loin de mener à la confusion des affects, l'alliance des intonations dans un «même son de voix» en révèle au contraire les modalités de coexistence, puisque le spectateur doit pouvoir «les reconnoître, & en être touché». La passion mêlée ne se définit donc pas comme un sentiment singulier aussi inédit qu'inouï, mais plutôt comme une nuance affective résultant de l'interaction de deux sentiments canoniques, complémentaires ou antagonistes, inscrits et identifiables comme tels dans le texte dramatique : amour et souffrance<sup>336</sup>, désir et langueur<sup>337</sup>, joie et douleur. Si l'inscription textuelle des passions mêlées demeure relativement aisée, leur déclamation sera, on s'en doute, autrement plus complexe : «il n'y a que les bons Acteurs qui puissent parvenir à cette délicatesse d'inflexion<sup>338</sup>».

De fait, contrairement aux indices de l'*elocutio* et de la *dispositio*, le décodage textuel des passions en vue de leur déclamation apparaît souvent

---

<sup>334</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 93.

<sup>335</sup>*Ibid.*; Corneille, *Le Cid*, I, 5.

<sup>336</sup>Grimarest, *ibid.*, p. 81.

<sup>337</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>338</sup>*Ibid.*, p. 93.

problématique. Ainsi, dans son chapitre sur la ponctuation, Grimarest déplore l'insuffisance des marques de l'expression pathétique : «ce qu'il y a d'incommode pour un Lecteur, c'est que la stérilité de notre Ponctuation nous oblige de nous servir de ce même Point fermé dans toutes les passions, dans toutes les figures, excepté dans l'admiration, & dans l'interrogation<sup>339</sup>»; il en vient à souhaiter

que l'on eût encore admis dans notre Langue des Points de commandement; d'ironie; de mépris; d'emportement; d'amour, & de haine; de joie, & de douleur : la lecture en seroit beaucoup plus aisée, & l'on donneroit à sa prononciation le sens qu'un Auteur auroit mis dans son ouvrage<sup>340</sup>.

La convention de l'alexandrin constitue un autre obstacle scriptural à l'expression adéquate des passions : «[q]uand on veut trop faire valoir le vers, on diminue l'effet de la passion», comme par exemple dans l'acte I, scène 3 de *Phèdre*, où

[t]oute la scène [...] doit être ornée dans la prononciation, de ces soupirs, & de ces silences, plutôt que de reciter avec emphase tous les vers qu'elle contient, comme font presque toutes les personnes qui se mêlent de la déclamer. Car cette manière de prononcer enflée ne marque point assez l'état violent où Phèdre se trouve; & ne convient pas à la situation d'une femme prête à mourir de la passion qui la devore. [...] [!] me semble qu'une voix plaintive & foible, entrecoupée de silences & de soupirs, expose beaucoup mieux au spectateur les mouvemens douloureux de cette scène<sup>341</sup>.

Cette remarque signale à la fois l'abus et les limites de l'emphase tragique dans la déclamation du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle n'encourage toutefois pas la liberté d'interprétation du comédien, mais bien le retour à une lecture indicielle du texte, puisque les répliques de *Phèdre* se trouvent en effet déjà «ornées» par Racine, notamment par la ponctuation, des «soupirs» et des «silences» nécessaires à leur déclamation.

---

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>340</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>341</sup>*Ibid.*, p. 106.



La dramaturgie classique présente donc un système passionnel fortement marqué par les pôles expressifs de la douceur et de la véhémence. Inscrits dans le texte par de nombreux indices liés à la pathétique oratoire (lexique, rythme, figures, parties du discours), les tons de la douceur et de la véhémence assurent l'impact cathartique de la déclamation, les premiers suscitant la pitié et la compassion<sup>342</sup>, les seconds la crainte ou, dans les cas extrêmes, la terreur. En ce sens, le théâtre classique participe d'une dynamique affective typique des sociétés d'oralité, faite de passions antagonistes fortement extériorisées<sup>343</sup>.

Le modèle de l'honnêteté transparait cependant dans le souci de l'alternance et de la gradation entre passions douces et passions véhémentes ainsi que, pour ces dernières, dans la distinction éthique entre contrôle et excès. De fait, les valeurs sociales de la mesure, de la politesse et de la maîtrise de soi concordent parfaitement avec les exigences dramaturgiques de la vraisemblance et de la bienséance. Bien qu'elles demeurent soumises aux procédés d'amplification propres au théâtre, les nuances de la demi-passion et de la passion contrôlée inscrivent donc dans la dramaturgie classique une imitation vocale des accents modérés de la civilité.

### 3.2.3 Caractères de la voix

Enfin, les indices d'oralité micro- et macro-formels contribuent à la définition des styles dramatiques. Rappelons que, dans l'art oratoire, le style du discours correspond au «caractère» de la matière traitée : simple,

---

<sup>342</sup>Pour la distinction entre pitié et compassion, voir Christian Biet, «La Passion des larmes», *Littératures classiques*, 26 (1996), p. 173.

<sup>343</sup>*Supra*, section 1.5.2, p. 87-88.

médiocre ou sublime. À l'écrit, il se manifeste par les procédés phonématiques, rythmiques, figuratifs appropriés et, à l'oral, par le ton de voix qui leur convient<sup>344</sup>. Informée par les préceptes de l'art oratoire, la dramaturgie classique est pareillement soumise à la division générique des styles et aux règles vocales qui s'y rattachent.

La comédie, qui traite d'une matière commune, demande un style simple<sup>345</sup> se manifestant, dans la déclamation, par l'équivalent scénique d'une voix «ordinaire, & naturelle», «mais agréable<sup>346</sup>». La tragédie, «où le sujet est grave & sublime, les personnages élevés, les passions vives<sup>347</sup>», demande les tours «extraordinaires<sup>348</sup>» du grand style; la déclamation s'y conforme par «un ton proportionné à l'élévation des personnes qu'on met sur la Scène» et par une voix «grave, noble, sublime», «& pompeuse<sup>349</sup>». Les tons des passions demeurent cependant identiques dans l'un et l'autre genre, où Grimarest affirme que, «toutes choses égales, on a besoin des mêmes inflexions pour exprimer les mouvemens<sup>350</sup>». Étant donné le continuum admis entre genre, style et déclamation, la nature de la pièce constitue l'indice macro-formel essentiel : la tragédie étant un genre noble, elle commande d'emblée une déclamation emphatique, avant même d'entrer dans les subtilités du style et les nuances des passions.

---

<sup>344</sup>*Supra*, section 2.2.2, p. 252.

<sup>345</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 285. Si Lamy ajoute que le style comique est «sans figures», il faut entendre par là «sans figures extraordinaires», et encore, la comédie possède elle aussi ses «fougues & [ses] transports» (*ibid.*). Les théoriciens du théâtre en conviennent; aussi Grimarest demande-t-il aux acteurs comiques les «inflexions nécessaires pour exprimer les passions, & les figures» des personnages qu'ils incarnent (Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 108).

<sup>346</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 107; *La Vie de Molière*, p. 165.

<sup>347</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 106.

<sup>348</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 284.

<sup>349</sup>Grimarest, *La Vie de Molière*, p. 165; *Traité du récitatif*, p. 107.

<sup>350</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 107.

En outre, le rapport de la voix au style s'étend au génie propre à chaque auteur : en effet, ce que Grimarest appelle précisément «le caractere des Auteurs» transparait dans «l'esprit de leur travail». Le ton générique de la tragédie ou de la comédie ne suffit donc pas : la déclamation doit encore entrer «dans l'esprit, dans le goût de l'ouvrage, [...] dans le caractere qui lui convient» spécifiquement. Ainsi, «[l]es Tragédies de M. de Corneille demandent absolument un ton de voix plus noble, plus lié, plus élevé, que celles de Mr. Racine : Celles-cy le veulent plus naturel, plus coupé, plus touchant, que les autres». Le lien avec les choix stylistiques de chaque auteur est manifeste : Corneille privilégie la pompe oratoire des longues périodes, Racine la variété pathétique du style coupé. Dans les deux cas, les «termes» du texte conviennent aux «pensées» exprimées par l'auteur : héroïques chez Corneille, galantes chez Racine. De même, dans le genre comique, Molière se distingue par sa galanterie : «[l]es Comédies de Moliere demandent plus de délicatesse dans la conduite de la voix, que celles où il n'y a que de l'intrigue, ou des sentimens grossiers<sup>351</sup>». Ainsi, la simple mention de l'auteur et, partant, du «caractère» stylistique de telle ou telle pièce classique constitue aussi un indice d'oralité macro-formel, voire extra-formel, présidant à sa déclamation.

Enfin et surtout, le style est l'expression discursive des mœurs. Dans le système de la rhétorique, en vertu du rapport analogique entre parole et pensée, il constitue la manifestation de la *persona* de l'orateur<sup>352</sup>. Ainsi, le style «naturel» de l'honnêteté, conjonction des styles simple et médiocre<sup>353</sup>, témoigne d'

<sup>351</sup>Pour toutes ces citations, Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 54-55.

<sup>352</sup>Sur la notion de *persona* oratoire, voir *supra*, section 2.1.2, p. 141-142.

<sup>353</sup>*Supra*, section 2.3.1, p. 284-285.

un esprit raisonnable & naturel qui n'outré rien, qui juge des choses comme il faut : qui ne les fait point plus grandes qu'elles sont, qui ne les fait point plus petites, & qui en parle dans les termes qu'on en parle lorsqu'on n'y cherche point de façon, qu'on n'affecte rien, qu'on suit la raison, la bien-séance, l'usage des honnêtes gens<sup>354</sup>;

l'élévation verbale du grand style signale quant à elle le discours d'autorité. Leur degré d'amplification et d'ornementation permet de distinguer les styles non seulement à l'écrit, mais aussi à l'oral : l'éclat des mots, la majesté du rythme, la pompe des figures du grand style sont autant d'indices micro-formels contenant en eux-mêmes une voix pareillement emphatique. De fait, la prononciation effective du discours s'avère essentielle à la détermination du portrait moral de l'orateur : dans la culture d'oralité du XVII<sup>e</sup> siècle, les qualités, les lacunes, les excès du style sont nécessairement perçus à travers la voix, manifestation ontologique de l'âme.

Le même principe vaut pour la poésie, « imitation des actions des hommes, de leurs paroles & de leurs mœurs » : « [a]fin que cette imitation soit exacte, il faut que les Poètes, comme ils ont coutume de le faire, fassent agir & parler ceux qu'ils introduisent dans leurs ouvrages, conformément à leurs mœurs<sup>355</sup> ». Au théâtre, les modalités d'expression verbale du personnage témoignent donc des traits constitutifs de son caractère. Elles sont réglées par la typologie dramatique des emplois, qui recoupe d'ailleurs en son principe la hiérarchie des styles oratoires : « [l]e Roi, le Héros, le grand homme, n'ont point le ton du Bourgeois : celui-ci ne prononce point comme un paysan, comme un valet<sup>356</sup> ». Ces caractères vocaux préétablis constituent des contraintes aussi bien dramaturgiques que scéniques : le poète en tient

---

<sup>354</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 273.

<sup>355</sup>Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, p. 116; « [n]e faites jamais parler vos acteurs au hasard, / Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard » (Boileau, *Art poétique*, v. 389-390).

<sup>356</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 107.

compte dans la composition des répliques, avant que le comédien ne les investisse par sa déclamation. Ainsi, dans la tragédie, les rois ont une voix «mâle», c'est-à-dire grave, qui correspond à la solennité pompeuse de leurs interventions, tandis que les amants ont une voix plus haute et plus souple, apte aux nuances expressives de l'amour<sup>357</sup>. Quant au comique burlesque, il «entr[e] dans le ridicule de la prononciation<sup>358</sup>» du personnage : «la voix tremblante d'un vieillard», «l'accent de fausset d'un Gascon», la «voix traînante, à demi pleine, & mal prononcée» de la précieuse<sup>359</sup>. Certains de ces ridicules ont une nette incidence scripturale, telle la «voix claire, entrecoupée, & inégale dans ses tons, & mêlée de hoquets» de l'ivrogne<sup>360</sup>, dont le rythme est sans doute renforcé textuellement par la ponctuation; d'autres, au contraire, telle la voix de l'«Extravagante, [...] haute, aigue, & précipitée, de manière que l'on n'entende presque jamais les dernières syllabes<sup>361</sup>», violentent le matériau textuel (à moins, évidemment, que l'auteur n'y intègre précisément ces données particulières).

La nécessaire imitation de la voix du personnage par celle de l'acteur et, en amont, par le style de l'auteur, fonde la représentation dramatique sur les mêmes principes que ceux de la prosopopée oratoire : la convenance du discours au caractère de la personne représentée. On a vu plus haut combien la figure de la prosopopée pose un problème éthique aux théoriciens de l'art oratoire, mais aussi combien sa transposition au sein du texte dramatique, pareillement problématique aux yeux des théoriciens du

---

<sup>357</sup>Grimarest, p. 77; dans la condamnation par Grimarest d'un certain «Amant sexagenaire, à grosse voix, & d'une taille spacieuse» (*ibid.*), il n'est pas difficile de reconnaître l'acteur Montfleury dans le rôle d'Oreste qu'il créa alors qu'il était âgé de plus de soixante ans.

<sup>358</sup>*Ibid.*, p. 110.

<sup>359</sup>*Ibid.*, p. 108-110.

<sup>360</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>361</sup>*Ibid.*, p. 110.

théâtre, demeure prégnante dans la pratique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle. Une remarque de Poisson, opposant la «charge» des portraits oratoires à celle des portraits scéniques, montre bien que le problème de la prosopopée résulte de la dynamique proprement théâtrale de l'outrance :

[l]es Portraits ne doivent point être trop chargez : *Il n'y faut point trop faire le Comedien;* je parle surtout pour la Chaire. Quelques fois nous sommes obligez de charger un peu nos portraits sur la Scene, mais autre part, c'est un déffaut. On voyoit, par exemple, autrefois des Predicateurs, qui faisans le Portrait d'une femme mondaine, prenoient des Tons effeminez. Rien n'est plus ridicule<sup>362</sup>.

En imitant vocalement le ridicule du personnage, les prédicateurs se rendent eux-mêmes ridicules, parce qu'ils sacrifient leur *persona* à une fiction théâtrale. Dans l'art dramatique, au contraire, la *persona* de l'acteur est précisément une fiction théâtrale; sera donc ridicule celui qui échouera dans son imitation : «outre qu'il est difficile d'ateindre la perfection du recit comique; [...] l'on se donne un ridicule dans le monde de le tenter sans succès<sup>363</sup>». Pour demeurer digne de sa fonction, le prédicateur doit s'en tenir à une représentation idéale de lui-même, tandis que le comédien doit devenir la représentation idéale d'un autre.

Ainsi, les caractères de la voix affectent les trois instances éthiques de l'énonciation théâtrale : le personnage, l'acteur et, ultimement, l'auteur, responsable de la représentation stylistique des mœurs du personnage, et donc des intonations que prendra sa voix scénique. Le problème de la moralité du théâtre découle en partie de ce continuum énonciatif : tel un orateur vertueux, l'auteur dramatique peut gérer la voix du texte de manière à privilégier la représentation et l'émulation de la vertu ou, tel un orateur dépravé, privilégier au contraire la représentation scénique de mœurs

<sup>362</sup>Poisson, p. 17; je souligne.

<sup>363</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 110.

vicieuses et l'impression de leurs condamnables passions dans l'âme des auditeurs, et déroger par là au fondement moral de la catharsis. Dans cette optique, le traitement scriptural des périodes, des figures et des passions fournit non seulement des indices pour la déclamation de l'acteur, mais aussi pour l'évaluation du caractère moral de l'œuvre. Cette logique affleure de la célèbre comparaison entre Corneille et Racine :

Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le premier; et par l'autre, ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion. Ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes; et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus nature<sup>364</sup>.

### 3.2.4 Indications complémentaires

L'étude vocale de la dramaturgie classique implique enfin la prise en compte de modalités de déclamation complémentaires à celles de l'accent oratoire. Les textes dramatiques comportent en effet souvent des indications scéniques relatives à la voix fictionnelle des personnages. Bien qu'elles puissent faire l'objet de didascalies externes, notamment dans la comédie, celles-ci se présentent généralement sous forme de didascalies internes, la règle classique voulant que les détails de l'action dramatique soient entièrement déductibles du texte des répliques<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup>La Bruyère, p. 38-39.

<sup>365</sup>«[T]outes les choses que le Poëte met sur son Theatre, et toutes les Actions qui s'y doivent faire, n'attendent point son secours pour estre connus, elles doivent estre expliquées par ceux qu'il y fait agir» (d'Aubignac, p. 54).

Dans la majorité des cas, ces indications complémentaires contribuent à confirmer ou à préciser les indices d'oralité micro- et macro-formels. Ainsi, dans *Médée*, Créuse signale elle-même le ton non seulement douloureux, mais déclinant de sa voix agonisante, gradation précisant le passage de l'exclamation à l'aposiopèse, marquée par les points de suspension : «Ah, douleurs! C'en est fait, je meurs à cette fois,/ Et perds en ce moment la vie avec la voix. Si tu m'aimes...<sup>366</sup>» Dans le même ordre d'idées, le commentaire d'Œnone permet de déterminer le niveau de véhémence de l'interrogation de Phèdre :

Phèdre. — Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?  
Œnone. — Hé bien, votre colère éclate avec raison.  
J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom<sup>367</sup>.

Dans *Cinna*, Euphorbe rapporte le suicide de Maxime en précisant explicitement le ton de la prosopopée :

Le cœur gros de soupirs, les sanglots à la bouche  
[...]  
Il ajoute : *Dis-lui [à Cinna] que je me fais justice,*  
*Que je n'ignore point ce que j'ai mérité*<sup>368</sup>.

La comédie fait aussi grand usage de ce type d'indications, par exemple lorsqu'Agnès s'étonne de la réaction d'Arnolphe : «Pourquoi me criez-vous<sup>369</sup>?», ou que Célimène commente l'aparté d'Alceste : «[...] que me veulent dire et ces soupirs poussés,/ Et ces sombres regards que sur moi vous lancez<sup>370</sup>?»

<sup>366</sup>Corneille, *Médée*, V, 5; en évoquant plus loin le souvenir de Créuse, Jason se remémore ainsi «les accents de sa mourante voix» (V, 7).

<sup>367</sup>Racine, *Phèdre*, I, 3; si Œnone souligne bien la véhémence du sentiment qui anime Phèdre, elle en manque cependant la cause, voire même la nature : dans cette scène, Phèdre n'est pas tant en proie à la colère qu'au désespoir.

<sup>368</sup>Corneille, *Cinna*, IV, 1.

<sup>369</sup>Molière, *L'École des femmes*, V, 4.

<sup>370</sup>Molière, *Le Misanthrope*, IV, 3.



Outre ces indications ponctuelles, le procédé peut aussi contribuer à définir la passion dominante d'un personnage, voire son type vocal. Ainsi, le commentaire de Narcisse sur l'attitude de Britannicus souligne, non sans exagération ironique, le ton plaintif de la voix de ce dernier, et donc de la déclamation de la plupart de ses répliques antérieures :

Ce palais retentit en vain de vos regrets :  
Tandis qu'on vous verra d'une voix suppliante  
Semer ici la plainte et non pas l'épouvante  
Que vos ressentiments se perdront en discours  
Il n'en faut point douter, vous vous plaindrez toujours<sup>371</sup>.

De même, dans *Les Femmes savantes*, «l'aigreur de [la] bile» de Philaminte se manifeste entre autres par son «ton absolu», c'est-à-dire autoritaire et colérique<sup>372</sup>.

Dans certains cas, le procédé contribue au contraire à la subversion du code de l'accent oratoire, engendrant un effet de surprise plaisant dans le comique, troublant dans le tragique. Ainsi, dans *Les Plaideurs*, les didascalies internes et externes renforcent la parodie judiciaire, notamment dans la plaidoirie de l'Intimé, qui contrevient aux règles vocales de la disposition : il prononce son exorde avec l'«éclat» d'un «ton finissant en fausset», expédie la narration au «grand galop», afflige la péroraison «d'un ton pesant» qui endort le juge; les rappels à l'ordre de celui-ci ne font que provoquer d'autres excès : le recours au «beau ton» pour la fin de l'exorde et, pour la confirmation, un «ton véhément» au point de «s'enroue[r]»<sup>373</sup>. Dans le même ordre d'idées, d'Aubignac signale un certain usage déviant

<sup>371</sup>Racine, *Britannicus*, II, 1.

<sup>372</sup>Molière, *Les Femmes savantes*, II, 9 et I, 3; Chrysale confirme : «Du nom de philosophe elle fait grand mystère;/ Mais elle n'en est pas pour cela moins colère;/ [...] Elle me fait trembler dès qu'elle prend son ton/ Je ne sais où me mettre, et c'est un vrai dragon» (II, 9).

<sup>373</sup>Racine, *Les Plaideurs*, III, 3; la véhémence de la confirmation et la pesanteur de la péroraison sont d'ailleurs soulignées par la ponctuation : abondance d'exclamations et d'interrogations dans le premier cas, abus de virgules dans le second.

des sentences, qui subvertit «agréablement» le fondement éthique des mœurs oratoires :

les veritez communes en style Didactique font un assez bel effet au Theatre dans la bouche d'un Fourbe et d'un méchant homme, quand le Spectateur le connoist pour tel; car on prend plaisir de voir ce trompeur employer adroitement les Maximes de la probité, et les propos d'un homme de bien à des desseins tout contraires<sup>374</sup>.

Faire parler la vertu par la bouche du vice équivaut en quelque sorte à une prosopopée morale, «une espece de figure en [la] personne» du trompeur<sup>375</sup>. La déclamation de la sentence sera à l'avenant : forte, éclatante et pompeuse, présentant tous les caractères extérieurs de la probité. Quoiqu'il soit difficile de qualifier Cinna de «méchant homme», il n'en est pas moins traître à l'empereur, et les avis qu'il prodigue à ce dernier participent, par leur ton sentencieux, d'un tel «jeu de théâtre<sup>376</sup>» : «On garde sans remords ce qu'on acquiert sans crimes», «Il est beau de mourir maître de l'univers<sup>377</sup>».

Le même principe vaut pour l'expression vocale des passions et des caractères. En effet, le personnage peut feindre les tons d'un sentiment qu'il n'éprouve pas, tel Mithridate qui, pour convaincre Monime d'avouer son amour pour Xipharès, prétend avoir la plus grande affection pour ce dernier, alors qu'il vient tout juste d'être informé de sa trahison<sup>378</sup>. La déclamation des répliques de Mithridate requiert sans doute ici la technique vocale de la passion mêlée, un ton étant destiné à la persuasion du locuteur, l'autre à l'expression du sentiment intime et, par extension, à l'intelligence du public. On trouve le phénomène inverse dans *Bajazet*, où le contenu textuel est clairement dissocié de sa manifestation vocale : à Roxane qui s'émerveille de

---

<sup>374</sup>D'Aubignac, p. 322.

<sup>375</sup>*Ibid.*

<sup>376</sup>*Ibid.*

<sup>377</sup>Corneille, *Cinna*, II, 1.

<sup>378</sup>Racine, *Mithridate*, III, 5.

la «tendresse» nouvelle qu'il vient de lui témoigner, Bajazet rétorque par des propos dont la double signification n'est décodable que par Atalide et le public<sup>379</sup>, mais dont le ton «glacé» trahit immédiatement la véritable nature<sup>380</sup>. Quant à l'inadéquation du discours et des mœurs, un seul exemple suffira à l'illustrer, le *Tartuffe*, où elle atteint de tels sommets que, pour s'en justifier auprès de la critique, Molière dut signaler le procédé par une didascalie externe («C'est un scélérat qui parle<sup>381</sup>») et, dans sa préface, le lier explicitement aux manifestations sensibles du «caractère d'un hypocrite» : «d'un bout à l'autre, il ne dit pas un mot, il ne fait pas une action, qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme<sup>382</sup>».

Par ailleurs, certains passages et certains rôles relèvent de traditions d'interprétation non didascaliques. C'est le cas du vers célèbre de Monime : «Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage<sup>383</sup>!» Pour marquer le passage de l'aposiopèse à l'exclamation, Racine avait demandé à la Champmeslé un saut d'octave, excessif par rapport aux usages établis, mais nécessaire à la violence du contraste entre l'expression du sentiment amoureux et celle de la terreur :

Racine aussi grand déclamateur que grand Poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, & cela encore plus que le sens ne semble le demander [:]  
*Si le sort ne m'eût donnée à vous,/ Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux./*

<sup>379</sup>«Oui, je vous ai promis et j'ai donné ma foi/ De n'oublier jamais tout ce que je vous doi;/ J'ai juré que mes soins, ma juste complaisance/ Vous répondront toujours de ma reconnaissance» (Racine, *Bajazet*, III, 5).

<sup>380</sup>*Ibid.*, III, 6.

<sup>381</sup>Molière, *Tartuffe*, IV, 5.

<sup>382</sup>Molière, préface de 1669, éd. Mongrédien, p. 260. «On me reproche d'avoir mis des termes de piété dans la bouche de mon imposteur. Eh! pouvais-je m'en empêcher, pour bien représenter le caractère d'un hypocrite? Il suffit, ce me semble, que je fasse connaître les motifs criminels qui lui font dire les choses, et que j'en aie retranché les termes consacrés, dont on aurait eu peine à lui entendre faire un mauvais usage. [...] Et peut-on craindre que des choses si généralement détestées [...] reçoivent quelque autorité de la bouche d'un scélérat? Il n'y a nulle apparence à cela; et l'on doit approuver la comédie du *Tartuffe*, ou condamner généralement toutes les comédies» (*ibid.*, p. 260-261).

<sup>383</sup>Racine, *Mithridate*, III, 5.

*Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage/ Nous nous aimions[,] Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles : Nous nous aimions, pour prononcer, Seigneur, vous changez de visage. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle & son amant dans un péril extrême<sup>384</sup>.*

Le procédé passa en usage chez les comédiennes qui reprirent le rôle. De même, dans le comique, certains emplois perpétuent les procédés et caractères vocaux hérités de leurs premiers interprètes; ainsi, Raymond Poisson, qui jouait les Crispin, «parlait bref, [...] de là, tous les Crispins bredouillèrent<sup>385</sup>». Bien qu'elles ne soient pas signalées didascaliquement, ces traditions peuvent aussi être considérées comme des indications vocales complémentaires, en ce qu'elles permettent d'éclairer d'une manière plus spécifique les indices d'oralité contenus dans certaines répliques, par exemple, dans celle de Monime, l'usage des figures d'aposiopèse et d'exclamation.

Qu'elles en soulignent, en précisent, ou en subvertissent les procédés, les modalités vocales complémentaires ne suppléent cependant jamais aux conventions héritées de la *pronuntiatio* oratoire; elles ne font que les infléchir ponctuellement. Pour l'ensemble du texte et l'ensemble des pièces, le système vocal de la dramaturgie classique demeure celui de l'accent oratoire : sauf indication contraire, l'acteur en respecte le code, notamment grâce aux indices micro- et macro-formels inscrits par l'auteur dans le texte des répliques. L'accent oratoire constitue ainsi une composante essentielle de la poétique du texte de théâtre classique, témoignant de la prégnance des

<sup>384</sup>Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, III, 9, p. 144-145.

<sup>385</sup>D'Allainval, cité par Roubine, «Fabrique de l'illusion», p. 419. D'Allainval ajoute : «Je m'étonne qu'ils ne poussèrent pas l'extravagance jusqu'à s'agrandir la bouche parce que Poisson l'avait énorme» (ibid.); de fait, la bouche de Crispin-Poisson est immortalisée par les textes : «Je vous réponds, Monsieur, d'une bouche aussi large [...]», dit-il à son maître (Hauteroche, *Le Deuil*, cité par Mongrédien, *Les Grands Comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 226).

valeurs de l'oralité au cœur même de la «littérature» naissante. De fait, loin d'être au XVII<sup>e</sup> siècle «le dernier bastion de l'oralité<sup>386</sup>», le théâtre en constitue plutôt l'avant-poste, sa nature spectaculaire et immédiatement accessible lui permettant de signifier au plus grand nombre l'autorité ontologique de la voix.

Les exigences de contrôle et de douceur introduites dans la déclamation théâtrale par le modèle vocal de l'honnêteté s'avèrent cependant symptomatiques du passage d'une culture de l'oralité à une culture de l'écriture. Ainsi, le contraste entre l'héroïsme cornélien et la galanterie racinienne constitue une manifestation exemplaire de l'opposition entre l'extériorisation véhémement et immédiate des passions, typique des sociétés d'oralité, et les valeurs d'intériorisation et de distanciation liées aux cultures visuelles de l'écriture. Sur le plan thématique, la coexistence parfois conflictuelle des registres de l'audible et du visible et, sur le plan stylistique, l'usage de l'hypotypose, témoignent de la fortune poétique du registre de l'image; de même, à la représentation, la codification du geste et de la proxémique, le faste des costumes et des décors sont des éléments visuels indispensables.

Il n'en demeure pas moins que, du point de vue dramaturgique, les valeurs de la vue ne peuvent se manifester qu'à travers le texte des répliques, et donc, sur scène, par le canal sensoriel de la voix : c'est toujours elle qui donne à entendre les contrastes entre grandeur et médiocrité, véhémence et douceur, frénésie et maîtrise de soi. Ainsi, loin de miner de l'intérieur les possibilités expressives de la voix classique, la tension entre les

---

<sup>386</sup>Zumthor, *Introduction à la poésie orale*.

valeurs de l'oralité et les valeurs de l'écriture contribue à en élargir encore le territoire poétique.

### 3.3 Étude de cas : la voix de la vengeance

Les pages qui précèdent ont permis de mieux cerner, à l'aide d'exemples ciblés, les modalités d'inscription dramaturgique des indices de déclamation liés à la tradition de l'accent oratoire. En guise de conclusion à ce chapitre, les pages qui suivent tentent de faire ressortir, sur un plan plus large, la fonction culturelle de ces procédés, en proposant une étude diachronique de leur mise en œuvre dans un des *topoi* les plus prégnants du théâtre classique, celui de la vengeance.

Dans le système traditionnel de la rhétorique des passions, le désir de vengeance est intrinsèquement lié à la colère. Aristote définit cette dernière comme «le désir douloureux de se venger publiquement d'un mépris manifesté publiquement à notre endroit ou à l'égard des nôtres, ce mépris n'étant pas justifié<sup>387</sup>»; la colère apparaît alors comme la conséquence pathologique du désir de vengeance. Or, au fil du XVII<sup>e</sup> siècle, la topique de la vengeance connaît plusieurs glissements d'ordre éthique : alors que, dans la première moitié du siècle, la problématique sociale de l'honneur confère à la vengeance une aura de vertu, exaltée notamment par la pratique nobiliaire du duel, le renforcement de la gestion étatique de la justice conduit, dans la seconde moitié du siècle, à une réévaluation négative de la vengeance privée, comme manifestation outrancière d'amour-propre. Dès lors, c'est

---

<sup>387</sup>Aristote, *Rhétorique*, II, 2, 1378a.

dans les modalités d'expression de la colère vengeresse que se jouent les nuances éthiques : bien que la vengeance immédiate et véhémence, consommée sous le coup de la colère, apparaisse plus pardonnable que la vengeance médiante, concoctée par la ruse, entre ces deux excès, la voie de la modération et du contrôle de soi s'impose comme la meilleure expression d'une juste colère, proportionnée à son objet<sup>388</sup>.

Les différentes occurrences dramatiques de la vengeance témoignent de ce processus de réévaluation éthique. Sur le plan de la déclamation, les indices d'oralité liés à l'expression de la vengeance donnent à entendre, dans le texte comme sur la scène, les modulations poétiques du contraste éthique entre véhémence et contrôle des passions et, à travers lui, les tensions culturelles entre valeurs immédiates de l'oralité et valeurs médiates de l'écriture. Ainsi, outre la voix de la colère dite simple, qui équivaut à un emportement passager sans conséquences, Grimarest distingue dans la déclamation la voix de la colère «soutenue de l'espérance de se venger<sup>389</sup>», qui se subdivise elle-même en deux catégories : la vengeance immédiate, où «l'on en vient aux mains», et la vengeance différée, «lorsqu'on menace, ou qu'on remet la vengeance<sup>390</sup>».

La vengeance immédiate «a la voix éclatante, & subite<sup>391</sup>». Grimarest l'illustre par les vers qui précèdent le soufflet du comte de Gormas à Don Diègue : «Le Comte. — Ton impudence,/ Temeraire vieillard, aura sa

---

<sup>388</sup>Pour une discussion détaillée de la question, voir Éric Méchoulan, «Éléments pour une topique de la vengeance», dans Éric Méchoulan dir., *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Université de Montréal, Département d'études françaises (*Paragraphes*, 19), 2000, p. 169-189; voir aussi, dans le même ouvrage, Christian Biet, «Douceur de la vengeance, plaisir de l'interdit : le statut de la vengeance au XVII<sup>e</sup> siècle», p. 11-32.

<sup>389</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 92.

<sup>390</sup>*Ibid.*

<sup>391</sup>*Ibid.*

recompense<sup>392</sup>». Cette réplique constitue le point culminant d'un violent échange verbal entre le comte et Don Diègue qui était préparé dès le début de la scène, mais qui commence véritablement au vers 209. Corneille utilise alors les ressources expressives de la stichomythie<sup>393</sup> pour traduire l'antagonisme des opposants. Ce procédé a un effet acoustique immédiat, puisqu'il accélère la fréquence des échanges tout en leur assurant une régularité métronomique. Au bout d'une dizaine de vers, Corneille resserre encore le mouvement : il porte la tension à son comble dans un bref échange monosyllabique d'autant plus incisif qu'il est constitué de pronoms désignant expressément le comte : «Le Comte. — Ne le méritait pas! Moi? Don Diègue. — Vous. Le Comte. — Ton impudence, etc.» (v. 219). À ce stade, l'extrême rapidité de l'échange provoque une sorte de trébuchement rythmique : la transition d'un interlocuteur à l'autre ne se fait pas de façon conventionnelle, à la fin du vers ou à la césure, mais un pied après celle-ci. La régularité de la stichomythie s'en trouve rompue et cette rupture formelle marque aussi le moment de l'offense suprême. Le comte éclate; le passage du vouvoiement au tutoiement signale clairement la disparition de toute apparence de respect ou de civilité. Si «éclatante et subite» soit-elle, la vengeance immédiate du comte est donc habilement préparée par la stichomythie qui, sur le plan vocal, implique une accélération du rythme, doublée ici d'une élévation progressive du ton de la voix, marquée par les points d'exclamation et d'interrogation, qui ne peut qu'aboutir à un tel dérapage.

---

<sup>392</sup>Pierre Corneille, *Le Cid*, Jean Serroy éd., Paris, Gallimard (Folio théâtre), 1993 [1637], I, 4, v. 219-220. Grimarest donne la variante «Ton insolence» qui ne se trouve dans aucune édition que je connaisse.

<sup>393</sup>«La stichomythie est un dialogue où chaque réplique s'étend seulement sur un vers et s'oppose à la parole de l'interlocuteur» (Raymond Lebègue, «Malherbe correcteur de tragédie», *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1934, p. 488).



La stichomythie s'apparente à la forme rhétorique de l'altercation (ou dispute), «genre d'action [...] court, interrompu et coupé<sup>394</sup>» qui se pratique dans le genre judiciaire. De quoi s'agit-il ici, en effet, si ce n'est d'un problème de justice : lequel, de don Diègue ou du comte, méritait davantage d'être fait gouverneur du prince? L'altercation implique la contestation; elle est composée d'attaques et de réfutations, de demandes et de réponses, et se trouve souvent envenimée par la colère. On retrouve tous ces éléments dans la scène du *Cid* : don Diègue réfute systématiquement les objections de Gormas, répond posément à sa question finale et, au bout du compte, essuie l'effet de son courroux.

La scène est riche en figures de rhétorique liées à l'expression vocale des passions. On notera d'abord la structure antithétique du dialogue. L'antithèse doit être prononcée d'une voix ferme pour mieux faire sentir la violence des oppositions; il faut en outre distinguer celles-ci «en prononçant la première d'un ton plus fort, ou plus foible que l'autre, selon le sentiment que l'on veut le plus faire valoir<sup>395</sup>». Dans le cas qui nous occupe, on imagine facilement Gormas ouvrant le bal avec force, et don Diègue rétorquant d'un ton plus mesuré qui convient d'ailleurs parfaitement à la tournure sentencieuse de ses interventions : «Qui l'a gagné sur vous, l'avait mieux mérité», «En être refusé n'en est pas un bon signe», «Le roi, quand il en fait, le mesure au courage», «Qui n'a pu l'obtenir, ne le méritait pas» (v. 210, 212, 216, 218).

Ici, l'antithèse s'articule autour de cette «figure fort ordinaire dans le discours de ceux qui parlent avec chaleur, & qui desirent avec passion qu'on

---

<sup>394</sup>Quintilien, *Institution oratoire*, VI, IV.

<sup>395</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 100.

concoive les choses qu'ils veulent faire concevoir<sup>396</sup>» : la répétition. La répétition a en effet une fonction d'insistance qui contribue généralement à souligner le thème du discours; pour paraphraser le père Lamy, elle révèle ce qui est le plus fortement imprimé dans l'âme de l'orateur<sup>397</sup>. Dans la scène qui nous intéresse, la répétition souligne trois aspects du conflit entre don Diègue et le comte : la préférence du «roi» (répété 2 fois), la question de l'«honneur» (répété 2 fois) et surtout celle du «mérite» (répété 4 fois sous forme de polyptote). Son usage dans l'altercation entre Gormas et don Diègue signale donc aux comédiens qu'il faut marquer d'un accent d'intensité les mots «roi», «honneur» et les dérivés de «mérite», qui sont de loin les plus importants : d'une part, ils sont répétés plus souvent que les autres, d'autre part, ils sont stratégiquement placés au début et à la fin de l'échange. En outre, le vers 219 comporte une anadiplose, Gormas reprenant immédiatement les mots que don Diègue prononçait à la fin du vers précédent : «Ne le méritait pas!»; Le Faucheur précise que dans ce cas, il faut prononcer «la seconde fois plus haut & plus ferme que la première<sup>398</sup>», ce que confirme d'ailleurs l'ajout du point d'exclamation dans la réplique de Gormas.

Selon le père Lamy, c'est par l'exclamation que «les passions commencent [...] à se faire paroître dans le discours<sup>399</sup>»; c'est particulièrement vrai dans le cas de l'indignation qui, selon Grimarest, exige précisément une «voix ferme, rude, & un peu exclamative<sup>400</sup>». L'exclamation demande un ton «fort élevé, mais néanmoins proportionné à ce qui précède,

<sup>396</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 119-120.

<sup>397</sup>*Ibid.*, p. 120.

<sup>398</sup> Le Faucheur, p. 162.

<sup>399</sup>Lamy, *La Rhétorique*, p. 114-115.

<sup>400</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 89.

& à ce qui suit, & à la situation de la personne qui est surprise<sup>401</sup>». Le comte, fortement indigné par l'ultime pointe de don Diègue, devrait donc s'exclamer ici avec la dernière vigueur : il peut «s'écrier démesurément<sup>402</sup>», puisqu'il ne se trouve pas devant le roi, mais devant son égal<sup>403</sup>; en outre, il est déjà passablement échauffé, et il passera bientôt les bornes en recourant aux actes. Son exclamation est immédiatement renforcée par l'interrogation («Ne le méritait pas! Moi?»), qui est la figure «qui donne le plus de vivacité à un ouvrage<sup>404</sup>». Il existe plusieurs types d'interrogation; celle du comte étant la conséquence d'une offense, elle «demande un ton élevé, vif, & fier<sup>405</sup>». Elle sera ici d'autant plus vive qu'elle n'est constituée que d'un monosyllabe; ce n'est pas une question en bonne et due forme qui sort de la bouche du comte, mais un cri d'orgueil incrédule et rageur.

La voix de la vengeance immédiate peut aussi se faire entendre dans le cadre d'un monologue. C'est le cas chez Corneille du monologue de Médée se préparant à tuer ses enfants<sup>406</sup>. Entre le moment où la magicienne résout de commettre son acte meurtrier et celui où elle montre à Jason le poignard rougi du sang de leurs enfants ne s'écoule en effet que le laps de temps nécessaire pour lui permettre d'exécuter en coulisses «ce carnage» (v. 1378). De par sa structure délibérative, le monologue de Médée s'apparente à un dialogue. Tour à tour la magicienne convoque d'imaginaires interlocuteurs : la vengeance, la Nature, ses enfants. Mais l'interlocuteur qui la contrarie et auquel elle tente de s'opposer, ce sont ses propres «pensers

---

<sup>401</sup>*Ibid.*, p. 101-102.

<sup>402</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>403</sup>*Ibid.*

<sup>404</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>405</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>406</sup>Pierre Corneille, *Médée*, André de Leyssac éd., Genève, Droz (Textes littéraires français), 1978 [1639], V, 1.

irrésolus» (v. 1367) : «Je n'exécute rien, et mon âme éperdue/ Entre deux passions demeure suspendue» (v. 1373-1374). Son adversaire serait donc ici, si ce n'est elle-même, du moins son irrésolution. On pourrait même considérer la pitié comme le véritable offenseur, puisque les élans de pitié constituent autant d'affronts, à la limite de l'usurpation, à la légitime colère de Médée. Le choix du vocabulaire en témoigne : «[...] j'ai beau contre eux animer mon audace,/ La pitié la combat, et se met en sa place» (v. 1361-1362); «[...] ma pitié retourne, et revient me braver» (v. 1372).

La cause de la pitié est cependant perdue d'avance : sur les trente et un vers du monologue, sept à peine lui sont consacrés (v. 1357, 1361-1362, 1366, 1372-1374). Elle semble avoir surtout une fonction antithétique qui permet d'alimenter et de mettre en valeur la colère de Médée. L'antithèse la plus forte oppose l'innocence des enfants au crime de leurs origines : «Mais ils sont innocents; aussi l'était mon frère,/ Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père» (v. 1357-1358). C'est le seul endroit du monologue qui se rapproche d'une stichomythie, grâce à la figure de l'antéoccupation : intervention du second «interlocuteur» au vers 1357 (prolepse : «Mais ils sont innocents»), retour brusque au premier «interlocuteur» avec réfutation à la césure (hypobole : «aussi l'était mon frère, etc.»). La voix de la pitié s'oppose clairement ici à celle de la colère. La pitié demande d'ordinaire une «voix fort radoucie & fort plaintive<sup>407</sup>». Toutefois, selon Grimarest, elle ne se distinguerait guère de la colère dans ce cas précis où «le sujet qui excite la Compassion, vient d'un principe injuste<sup>408</sup>» : la pitié doit alors s'exprimer elle aussi d'une «voix forte<sup>409</sup>», ce qui accentuerait la parenté de ce passage

<sup>407</sup>Le Faucheur, p. 117.

<sup>408</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 90

<sup>409</sup>*Ibid.*

avec une altercation. Quoi qu'il en soit, la configuration vocale particulière des vers 1357-1358 contribue à en souligner l'importance : c'est en effet l'endroit où Médée pose le verdict de culpabilité qui légitime son discours de vengeance immédiate.

Celui-ci présente les principales caractéristiques de l'altercation. Il s'ouvre sur la vivacité de l'interrogation : «Est-ce assez, ma vengeance, est-ce assez de deux morts?» (v. 1347) et, plus bas : «Est-ce pour assouvir les fureurs de mon âme?» (v. 1350). L'exclamation suit : «Que n'a-t-elle déjà des enfants de Jason,/ Sur qui plus pleinement venger sa trahison!» (v. 1351-1352), puis vient la réponse et sa justification : «Suppléons-y des miens; [...]/ Nature, je le puis sans violer ta loi;/ Ils viennent de sa part, et ne sont plus à moi» (v. 1353-1356). La répétition, très présente, permet d'accentuer tant l'insatisfaction de Médée : «Est-ce assez, ma vengeance, est-ce assez de deux morts» (v. 1347) que sa détermination : «Il faut que leur trépas redouble son tourment;/ Il faut qu'il souffre en père aussi bien qu'en amant» (v. 1359-1360). En outre, la répétition polyptotique met en relief l'objectif justicier de Médée : rétablir l'équité dans la privation entre elle et Jason : «[...] des enfants que je ne verrai plus», «Il ne vous verra plus» (v. 1368, 1377); «Il me prive de vous, et je l'en vais priver» (v. 1371); «Je vous perds, mes enfants; mais Jason vous perdra» (v. 1376). Le retour du balancier est ainsi rendu audible, les dimensions rythmique et mélodique renforçant la dimension sémantique. La conclusion annonce littéralement le passage immédiat à l'acte physique : «N'en délibérons plus, mon bras en résoudra» (v. 1345). On notera enfin la présence des termes emphatiques «traître» et «perfide», exprimant respectivement le blâme et la haine, et qui devraient en

conséquence non seulement «estre prononcez d'une voix plus haute & plus émeuë<sup>410</sup>», mais avec l'accent approprié à la passion qui les motive.

Alors que la vengeance de Gormas est représentée sur scène, celle de Médée s'effectue hors-scène. Ces deux façons de réaliser la vengeance immédiate coexistent dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle; toutefois, la vengeance sur scène disparaît progressivement des textes ultérieurs. Le théâtre classique en effet s'accommode mal des violences physiques qui choquent la bienséance — c'est ainsi que dans l'Examen de 1660, Corneille juge bon de justifier le soufflet du comte comme une stratégie nécessaire pour assurer à l'entreprise de Rodrigue la sympathie du public. En même temps que le hors-scène devient la norme, la nature même de la vengeance se modifie : elle perd de sa spontanéité et résulte de plus en plus de la réflexion et du calcul. Le passage du théâtre de la première moitié à celui de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle s'accompagne donc d'un double déplacement de la vengeance sur scène à la vengeance hors-scène et de la vengeance immédiate à la vengeance différée, ce qui ne va pas sans conséquences pour la déclamation.

On en trouve un exemple précurseur dans la vengeance de Rodrigue<sup>411</sup>. Bien qu'elle s'accomplisse hors-scène, cette vengeance présente à première vue les mêmes caractéristiques que celle du comte qu'elle suit d'ailleurs presque immédiatement. Comme dans la confrontation entre Gormas et don Diègue, les adversaires se retrouvent seul à seul et, là encore, le dialogue prend la forme de l'altercation. La structure questions-réponses est en place dès les premières répliques. Le fort contraste entre la

---

<sup>410</sup>Le Faucheur, p. 183.

<sup>411</sup> Corneille, *Le Cid*, II, 2.

fougue des questions de Rodrigue et la désinvolture des réponses du comte («Peut-être», «Que m'importe?») contribue à souligner la radicale incompatibilité des interlocuteurs. Les antithèses vont dans le même sens : «Le Comte. — Retire-toi d'ici. D. Rodrigue. — Marchons sans discourir./ Le Comte. — Es-tu si las de vivre? D. Rodrigue. — As-tu peur de mourir?» (v. 441-442). Toutefois, la similitude des enjeux transparaît dans les répétitions, que ce soit le parallélisme des questions et réponses : «D. Rodrigue. — Connais-tu bien don Diègue? Le Comte. — Oui» (v. 400), «Le Comte. — Sais-tu bien qui je suis? Rodrigue. — Oui» (v. 413), ou la répétition par chacun des adversaires de la question cruciale «Sais-tu?» (v. 401, 402, 404, 413).

Corneille a cependant tenu à distinguer vocalement cette scène de l'altercation précédente. Alors que la première altercation comportait de grands éclats de voix, la seconde en effet se déroule sur le ton du secret. Le texte y insiste à deux reprises : «Rodrigue. — [...] Parlons bas, écoute» (II, 2, v. 400); «Le Page. — [Ils] semblaient tout bas se quereller» (II, 4, v. 505). Le contraste vocal entre les deux scènes renforce le contraste moral entre les adversaires, la discrétion de Rodrigue s'opposant audiblement au sans-gêne du comte. Mais du coup, c'est aussi la différence de nature de leurs deux vengeances qui se trouve mise en évidence. Des générations entières d'étudiants savent que Rodrigue ne prend le parti de la vengeance qu'après en avoir délibéré dans les fameuses stances. Malgré qu'elle présente une structure dialogique de vengeance immédiate, la vengeance de Rodrigue tiendrait donc plutôt de la vengeance différée puisqu'elle est réfléchie et, qui plus est, déléguée par son père. Du point de vue technique de la déclamation, cela n'allait pas de soi, ce qui explique que Corneille ait tenu à

spécifier textuellement que la seconde altercation demandait un ton «bas» plutôt que la conventionnelle «voix subite, & éclatante» de la vengeance immédiate<sup>412</sup>. La vengeance de Rodrigue apparaît donc comme un cas mixte où la structure dialogique de la vengeance immédiate est investie de caractéristiques vocales proches de celles de la vengeance différée. Avec ce nouveau mode de déclamation, c'est un nouveau type de héros tragique qui se fait entendre sur la scène du XVII<sup>e</sup> siècle : l'homme du dilemme, de la réflexion, de la passion contenue, une première manifestation du héros «classique».

La vengeance différée, où la réflexion prime sur l'impulsion, est en effet la vengeance par excellence de la dramaturgie de la seconde moitié du siècle. Selon Grimarest, dans la vengeance différée «la voix doit seulement être émue, & médiocrement haute<sup>413</sup>». Il cite en exemple la menace d'Hermione à Pyrrhus dans l'*Andromaque* de Racine :

Va lui jurer la foi, que tu m'avais jurée.  
 Va profaner des Dieux la Majesté sacrée.  
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié,  
 Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.  
 Porte aux pieds des Autels ce Cœur qui m'abandonne.  
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione<sup>414</sup>.

Il s'agit d'une imprécation<sup>415</sup> : en effet, la menace d'Hermione implique un souhait de malheur à l'égard de Pyrrhus, en particulier dans l'évocation de la vengeance divine. L'imprécation se présente ici sous la forme d'une

<sup>412</sup> Cela ne veut évidemment pas dire que les antithèses et les répétitions ne seront pas marquées vocalement; elles peuvent et doivent l'être, mais dans les limites imposées par le ton général de la scène.

<sup>413</sup> Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 92.

<sup>414</sup> Jean Racine, *Andromaque*, IV, 5, v. 1381-1386, dans *Œuvres complètes*, Georges Forestier éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999. Ne pas se fier à la version de Grimarest qui, comme à son habitude, «corrige» la ponctuation de Racine.

<sup>415</sup> L'abbé d'Aubignac, qui théorise précisément le clivage entre la pratique dramaturgique de la première et de la seconde moitié du siècle, considère significativement l'imprécation comme la figure théâtrale entre toutes (d'Aubignac, p. 353).



allocution, c'est-à-dire d'une prise à partie de l'interlocuteur, fondée tout entière sur l'usage de l'impératif. La force illocutoire de l'impératif est accentuée par la répétition anaphorique de «Va»; le vers 1383 comporte en outre une anadiplose renforcée par l'épithète «juste», terme emphatique qui exige d'autant mieux d'être prononcé «d'un ton plus magnifique<sup>416</sup>» qu'il souligne par contraste l'injustice dont Hermione est victime.

L'anaphore est renforcée par une gradation : «va jurer» (v. 1381), «va profaner» (v. 1382), «va, cours» (v. 1386), qui exige une différence de ton entre ses parties : «d'abord une voix hardie, & pleine; & qu'elle monte ensuite de plus forte en plus forte jusqu'au dernier membre de cette figure<sup>417</sup>», c'est-à-dire l'impératif «cours» du dernier vers. On s'attendrait à une suite convenue du type «Va, cours, vole»... La gradation est au contraire interrompue par la conjonction «mais», dont la valeur restrictive crée un effet de surprise. En effet, la menace finale d'Hermione est en opposition avec l'apparente résignation qu'elle manifestait plus tôt — «Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux» (v. 1380) —, et tout le discours de congédiement ne semble avoir pour fonction que de maximiser la portée radicalement inverse de la dernière déclaration. Dans la cadence générale du discours, et plus particulièrement dans celle du dernier vers, l'impératif «cours» marque donc un véritable point d'acmé. Le «mais» restrictif inaugure l'apodose, où l'inflexion de la voix doit redescendre de manière conclusive. De fait, c'est surtout à cet endroit qu'on attendrait la voix «émue, & médiocrement haute» de la vengeance différée, puisque ce n'est que dans ce dernier segment qu'Hermione profère véritablement sa menace à l'encontre de Pyrrhus.

---

<sup>416</sup>Le Faucheur, p. 183.

<sup>417</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 104.

Toutefois, la ponctuation indique que c'est l'ensemble du fragment qui doit être déclamé d'un ton modéré. Pas de points d'exclamation ou d'interrogation pour ajouter de la force ou de la vivacité. Le point final est le seul signe de clôture utilisé par Racine; il découpe le discours en presque autant de phrases que de vers, ce qui crée un effet de ralentissement pompeux. Grimarest le confirme : «je crois que si Mr. Racine a employé souvent le Point pour les deux Points, ce n'a été que pour suspendre la déclamation de son Acteur, qui se presse toujours assez<sup>418</sup>». Qui plus est, la conjonction «mais» demande un déplacement stratégique de la pause marquée par l'avant-dernier point, puisque «celui qui recite avec art, prononce la conjonction avant que de faire sa pause, pour tenir celui qui écoute plus attentif<sup>419</sup>». Ce déplacement crée un effet de suspense destiné à Pyrrhus mais aussi, par delà lui, au spectateur, pour aiguiller leur attention sur le plus important : la profération de la menace.

La vengeance différée relève cependant parfois moins de la menace que du simple ajournement. C'est particulièrement vrai dans la tragédie galante, qui joue généralement la carte de l'indécision plutôt que celle de la résolution. Ainsi, dans le *Timocrate* de Thomas Corneille, la vengeance sans cesse remise de la reine d'Argos constitue le moteur de l'intrigue. Dès le premier acte, la reine jure devant témoins de se venger de Timocrate :

[...] j'atteste aujourd'huy les Dieux nos Souverains  
 Qu'il paiyera de son sang s'il tombe entre mes mains.  
 Ouy, tant que dans ces lieux j'auray le nom de Reyne,  
 Si d'autres intérêts affoiblissent ma hayne,  
 Puissent ces Dieux vengeurs, pour le dernier des maux,  
 Sous les loix de la Crète assujettir Argos<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>419</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>420</sup>Thomas Corneille, *Timocrate*, Yves Giraud éd., Genève, Droz (Textes littéraires français), 1970 [1658], I, 3, v. 355-360.

Sur le plan formel, ce serment ressemble à l'imprécation d'Hermione : il s'agit d'une allocution dont la ponctuation sobre implique un ton modéré. Les vers 357 à 360 constituent un bel exemple de quatrain pompeux, à prononcer avec lenteur et majesté; la seule saillie vocale d'importance serait sur le «Oui» (v. 357), terme affirmatif qui selon Le Faucheur «demand[e] une prononciation plus expresse & plus forte<sup>421</sup>». Après avoir renouvelé son serment dans les mêmes termes dans la cinquième scène du troisième acte, la reine est prise de court au quatrième par la révélation de la double identité de Timocrate. Elle se hâte alors de réaffirmer la nécessité de la vengeance en des termes nouveaux mais sous une forme similaire :

Ouy, quand de mes sermens l'inviolable foy  
 Se pourroit affranchir de ce que je luy doy,  
 L'on me verroit sur vous d'une seconde offense,  
 Par mon propre intérêt, poursuivre la vengeance.  
 [...]  
 Les Dieux dont l'intérêt fait agir mes sermens  
 En agréeront l'effet sur de tels sentiments,  
 Et dans cette vengeance où par eux je m'engage  
 Mon Espoux avec luy souffrira ce partage<sup>422</sup>.

Quel que soit le contenu des serments de la reine, leur mode de déclamation reste donc toujours le même : affirmatif, solennel, élargi par la pompe des quatrains.

Dans *Astrate*, la plus célèbre des tragédies parlées de Quinault, Sichée, père adoptif du héros, complotte pour renverser Élise, reine de Tyr par usurpation. Devant *Astrate*, il réitère les termes de son serment initial dans un quatrain pompeux :

---

<sup>421</sup>Le Faucheur, p. 183.

<sup>422</sup>Thomas Corneille, *Timocrate*, IV, 7, v. 1620-1631.

J'ay juré de vanger mon Maistre legitime;  
 De couronner son Sang, de détrôner le Crime;  
 D'affranchir mon pays d'un Empire odieux;<sup>423</sup>  
 Ou du moins, de perir d'un trépas glorieux<sup>423</sup>.

De son côté, Élise rappelle à Sichée qu'elle doit se venger d'un dernier adversaire, le fils survivant du roi usurpé :

[...] la raison d'État veut souvent qu'on préfere  
 A la vertu nuisible, un Crime necessaire.  
 Cette mesme Raison exige encor de Moy  
 La Mort du dernier Fils de ce malheureux Roy.  
 Il ne m'est plus permis de m'épargner ce Crime;  
 Mon destin me demande encor cette Victime<sup>424</sup>.

Bien que ce dernier discours ne constitue pas à proprement parler un serment, il n'en est pas moins l'expression d'une obligation de vengeance; là encore, l'usage régulier du point final lui confère la lenteur pompeuse propre à la vengeance différée.

Au terme de cette étude, il apparaît que la distinction entre vengeance différée et vengeance immédiate est nettement marquée sur le plan de la poétique vocale. La vengeance différée prend la forme de la figure d'allocution, qui implique une prise à partie du locutaire par le biais de procédés illocutoires tels que l'apostrophe et le mode impératif. Elle trouve son expression privilégiée dans les structures solennelles de l'imprécation et du serment, dont la pompe déclamatoire est assurée par une ponctuation sobre. En comparaison, la vengeance immédiate est plus active. Elle se manifeste sous la forme de la figure d'altercation, qui consiste en un dialogue stichomytique fortement antithétique, où les figures d'exclamation et d'interrogation ajoutent à la vivacité de l'échange. D'autres figures

---

<sup>423</sup>Philippe Quinault, *Astrate, roi de Tyr*, Paris, Guillaume de Luyne, 1665, III, 5, v. 1069-1072.

<sup>424</sup>*Ibid.*, I, 5, v. 335-340.

vocalement marquées, telles la gradation et la répétition, peuvent en outre se déployer dans les limites imposées par le ton général du discours; il en va de même pour l'accentuation de certains termes emphatiques.

Il semble toutefois hasardeux de considérer ces indices de vocalité comme des invariants spécifiquement liés à l'expression de l'un ou l'autre type de vengeance. En effet, on vient de le voir, des figures telles que la répétition ou la gradation se retrouvent indifféremment dans les discours de vengeance immédiate et de vengeance différée. En outre, les figures de l'altercation et du serment sont utilisées aussi bien dans les discours de vengeance que, par exemple, dans les discours amoureux. Si tant est qu'il existe des invariants de la déclamation classique de la vengeance, ils relèvent probablement de l'opposition plus large entre passions véhémentes et passions contrôlées, les premières s'exprimant volontiers par l'éclat de l'altercation, les secondes adoptant plutôt la pompe de l'imprécation ou du serment.

Entre la vengeance véhémence et la vengeance contrôlée, le classicisme a résolument privilégié la seconde : dès le *Cid*, la voix de la vengeance immédiate est progressivement supplantée par celle de la vengeance différée, voire, dans le cas de la tragédie galante, de l'atermoiement pur et simple<sup>425</sup>. Les marques du système passionnel de la vengeance semblent aller en s'adoucissant, en un processus qui n'est pas sans rappeler l'amuïssement, dans l'usage mondain, des phonèmes éclatants de la langue. La prochaine étape ne pouvait être que le silence,

<sup>425</sup>La vengeance immédiate persiste toutefois dans le genre comique, où soufflets et bastonnades sont souvent le moyen décisif de châtier les ridicules. Voir par exemple chez Molière la scène du sac des *Fourberies de Scapin* (III, 2), ou encore le duel de pédants dans *Les Femmes savantes* (III, 3), qui présentent toutes les caractéristiques vocales de l'altercation.

voix intime de la conscience personnelle. La *Médée* de Longepierre, qui sera un des grands succès scéniques du siècle suivant, en témoigne de manière exemplaire. Mise en présence de ses enfants, Médée apparaît sur le point de céder à la tentation de la vengeance immédiate dans un monologue similaire à celui qui se trouve chez Corneille :

Osons les affranchir du joug qui les opprime.  
 Couronnons ma vengeance et bornons leur malheur.  
 Que dis-tu misérable, et que veut ta fureur?  
 Non, pour finir leurs maux, il n'est plus d'autre voye.  
 Un moment de douleur va me combler de joye<sup>426</sup>.

Elle lève alors le bras, mais son geste et sa parole demeurent littéralement suspendus : «Frappons... frappons...» (v. 1103). Le point de suspension, qu'au XVII<sup>e</sup> siècle on appelle d'ailleurs point d'interruption, montre bien que la vengeance immédiate est devenue inaccessible à l'impétueuse Médée elle-même. Comme le dit Grimarest, «c'est la réflexion qui fait que l'on s'interrompt; ainsi ce point demande un petit silence, & un ton de voix différent<sup>427</sup>». Au delà même de la pompe de l'imprécation ou du serment, c'est le silence de l'aposiopèse qui remplace les grands éclats vengeurs de l'exclamation. La réflexion l'a définitivement emporté sur l'impulsion. Là où la Médée de Corneille n'y employait que trois scènes en coulisses, il faudra encore à celle de Longepierre un long monologue délibératif (IV, 8), un entr'acte, puis la nouvelle de l'agonie de Créuse et de Créon (V, 1) pour qu'enfin elle se décide à l'ultime vengeance.

---

<sup>426</sup>Hilaire Bernard de Longepierre, *Médée*, Paris, Pierre Ribou, 1713 [1694], IV, 7, v. 1098-1102.

<sup>427</sup>Grimarest, *Traité du récitatif*, p. 40.

## Conclusion

### 1. Pour une lecture vocale du théâtre classique

Art suprême du comédien, la déclamation classique est aussi un art poétique. Écrits dans la perspective de leur réalisation scénique, les textes comportent de nombreux indices d'oralité relevant du code oratoire de la *pronuntiatio* qui assurent, au sein de la «littérature» naissante, l'ancrage du genre dramatique du côté des valeurs culturelles de la voix. Plutôt que de tenter de reconstituer une pratique historique de la déclamation, je me suis attachée ici à reconstituer les principaux aspects du système normatif de la poétique vocale du théâtre classique afin de mieux identifier les indices textuels. Ma contribution se veut ainsi une première mais indispensable étape vers une meilleure compréhension de l'inscription poétique des valeurs de la voix dans la dramaturgie classique.

La réévaluation historique de la présence de la voix au sein du texte de théâtre classique entraîne en effet un certain nombre d'implications épistémologiques tant pour les études littéraires que pour les études théâtrales. D'abord, la vocalité des textes confirme la prégnance du modèle oratoire sur le système général de la dramaturgie : aux analogies structurelles et argumentatives étudiées entre autres par Aron Kibédi Varga et Gilles Declercq s'ajoutent les étroites équivalences entre le code de la *pronuntiatio* et celui de la déclamation, exposées au fil des chapitres 2 et 3 du présent travail. De fait, ces équivalences se trouvent souvent confortées par les précédentes, en ce sens que, dans la dramaturgie comme dans l'art

oratoire, les modalités de l'invention, de la disposition et de l'élocution constituent de nombreux indices textuels d'oralité. L'importance du modèle vocal oratoire permet en outre de relativiser l'éventuel impact de l'opéra sur le théâtre : on l'a vu, l'« espèce de chant » des comédiens classiques ne tient pas de l'art lyrique, mais bien des procédés rythmiques inhérents à la tradition de la *pronuntiatio*, et textuellement prescrits par la cadence de l'*elocutio*. Si l'on tient à établir un lien vocal entre théâtre et opéra, il faut plutôt procéder à l'inverse, à savoir que la *pronuntiatio* fournit le modèle de la déclamation théâtrale, et que l'une et l'autre fournissent le modèle du chant<sup>1</sup>.

Ensuite, le relevé et l'analyse des indices d'oralité dans les textes du répertoire révèle la nature fondamentalement scénique de la dramaturgie classique. En dépit de son apparente littéarité et de la non moins apparente rareté de ses didascalies, celle-ci n'appelle nullement une lecture silencieuse : au contraire, les marques scripturales de la *pronuntiatio* opèrent comme autant de didascalies internes qui dénotent l'intrinsèque performativité des textes. Ces derniers se présentent comme de véritables partitions vocales. La prise en compte de l'inscription textuelle de la voix dans la dramaturgie classique apparaît donc indispensable, non seulement à l'évaluation historique des rapports entre texte et représentation, mais encore à toute approche le moins informée de la poétique du texte de théâtre classique : bien des procédés stylistiques qui, au terme du processus de repli de la catégorie de l'*elocutio* dans le champ de la littérature, en sont venus à être identifiés à la littéarité, relèvent en fait, à la base, d'une poétique de la représentation vocale. Ainsi, pas plus qu'on ne peut aborder une pièce de

---

<sup>1</sup>Cette logique fonde d'ailleurs les principes des traités de Bacilly et de Bérard, ainsi que ceux du chapitre que Grimarest, dans son *Traité du récitatif*, consacre au chant.



Beckett sans tenir compte de ses didascalies, on ne devrait étudier une tragédie ou une comédie classiques sans être au moins en mesure d'y repérer les indices d'oralité liés au code de la déclamation. La dramaturgie de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle est une écriture qu'il faut savoir écouter : pour analyser adéquatement leur spécificité, la critique doit prendre en compte la vocalité intrinsèque aux textes.

La réhabilitation de la rhétorique comme principe d'intelligibilité de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle ouvre ainsi de plus vastes perspectives aux études sur la dramaturgie classique que celles explorées jusqu'ici tant par la critique théâtrale que par la critique littéraire : les équivalences avérées entre la poétique des textes dramatiques et le système discursif de la rhétorique s'étendent nécessairement, au delà de la composition scripturale, à la finalité qui la fonde et la justifie : la prononciation effective du texte devant public. Régie par un code pathétique, lui-même régi par un code moral, la poétique vocale du texte de théâtre respecte à cet égard les paramètres esthético-éthiques de l'accent oratoire : imitation de la Belle Nature par l'emphase, l'harmonie et l'ornementation vocales; excitation des passions (moyen décisif de la persuasion oratoire et de la catharsis dramatique) par les pôles vocaux de la douceur et de la véhémence; souci de la convenance. En outre, comme dans le discours oratoire, les indices d'oralité opèrent à tous les niveaux du texte dramatique, sur les plans tant macro-formel (genre, sujet, style, personnages, passions, formes verbales) que micro-formel (figures, lexique, rythme, registre linguistique).

Enfin, la poétique vocale de la dramaturgie classique est révélatrice des tensions inhérentes à la culture d'oralité mixte de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. D'une part, elle soulève le problème du rapport d'autorité entre

le poète et le comédien. En effet, la complémentarité de ces deux instances énonciatrices ne doit pas faire oublier la hiérarchie qui la fonde : comme le souligne très clairement Chappuzeau, «[l]e poète est la forme substantielle et la plus noble partie qui donne l'estre et le mouvement à l'autre : le comédien est la matière, qui, revêtue de ses accidents, ne touche pas moins les sens que l'esprit, de qui elle reçoit son action<sup>2</sup>». En ce sens, l'inscription textuelle de la voix participe de l'affirmation de l'autorité du dramaturge sur le comédien, la valeur prescriptive des indices textuels de déclamation soumettant l'art de celui-ci aux exigences de celui-là. Au cœur de la voix vive, dans la promotion de ses valeurs mêmes, s'immisce ainsi le contrôle d'une écriture. Par une inscription ciblée du code de la *pronuntiatio*, l'auteur contribue à faire du comédien un acteur plutôt qu'un interprète du texte. Aussi, de la même manière que les auteurs dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle ont tenté de se distancer, à grand renfort de préfaces et de discours, des préceptes normatifs des théoriciens, les comédiens du début du XVIII<sup>e</sup> siècle chercheront-ils à faire valoir leur expertise scénique par la publication de traités de déclamation qui revendiquent, à leur tour, une prise d'autorité<sup>3</sup>.

D'autre part, sur le plan esthétique-éthique, la poétique vocale du théâtre classique perpétue indéniablement les valeurs orales traditionnelles, notamment à travers la polarisation et l'extériorisation des passions. Elle intègre cependant, dans la seconde moitié du siècle, des paramètres expressifs liés à l'émergence d'une culture de l'écrit, telles la maîtrise et l'intériorisation des affects, à travers la voix moyenne de l'usage mondain. En outre, en donnant à entendre sur scène les accents modérés de la voix

---

<sup>2</sup>Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'aujourd'hui (Les Introuvables), 1985 [1674], p. 73. Sur la question de l'énonciation dans le théâtre classique, voir *supra*, section 1.5.4.

<sup>3</sup>*Supra*, p. X-Y.

française, la déclamation classique contribue à en affirmer non seulement la spécificité, mais aussi la supériorité face aux excès de l'enflure espagnole et de la langueur italienne. De ce point de vue, le théâtre participe, comme l'ensemble des Belles-Lettres, à l'affirmation des valeurs culturelles qui président à l'entrée de la France dans la modernité.

Ces quelques conclusions ouvrent plusieurs pistes de recherche, allant de l'approfondissement des modalités d'inscription de la voix dans le texte de théâtre classique à une plus large évaluation des rapports poétiques entre valeurs de l'oralité et valeurs de l'écriture, que ce soit au théâtre ou dans d'autres genres littéraires. À ce stade, cependant, le prolongement le plus logique et le plus nécessaire au présent travail consisterait à mettre le système poétique général de la déclamation théâtrale exposé dans ces pages à l'épreuve de la pratique historique. La pratique textuelle, d'abord, telle qu'elle se donne à entendre à travers les œuvres : il s'agirait d'étudier ce qui, de la norme vocale établie par les traités, subsiste dans la poétique spécifique à tel auteur ou à tel genre dramatiques, et comment : est-elle exploitée dans ses moindres nuances, ainsi que le montrent certains des exemples analysés dans le chapitre précédent, ou encore subvertie par des indications complémentaires qui la détournent ou l'annulent, voire ignorée ou remplacée par des innovations proprement dramatiques<sup>4</sup>? La pratique scénique, ensuite, et de manière complémentaire, pour évaluer comment la performance effective respecte et donne à entendre ces indications vocales et, dans le cas contraire, par quoi elle les remplace, et pourquoi. En confrontant ainsi les idées de la voix à la réalité de la déclamation

---

<sup>4</sup>Comme l'a montré Sabine Chaouche dans son étude sur le geste dans l'œuvre de Molière, dans *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion (Lumière classique), 2001, p. 223-226, 247-252.

(perceptible non seulement dans les textes de réception et les paratextes, mais aussi, en creux, dans les injonctions et les interdits des traités), il sera alors possible de mieux évaluer la place et le rôle respectifs de la norme et de l'écart dans les luttes et les compromis entre les diverses instances du spectacle à l'âge classique : théoriciens, auteurs, comédiens, publics, éditeurs, lecteurs<sup>5</sup>.

## 2. Mises en pratique

La lecture vocale des textes dramatiques classiques peut enfin contribuer à en renouveler la pratique scénique, pour autant que les acteurs et metteurs en scène d'aujourd'hui soient prêts à y intégrer le code d'interprétation de la déclamation. Il y a une trentaine d'années, des musiciens tels que Gustav Leonardt et Nikolaus Harnoncourt retournèrent pareillement aux sources de la musique baroque, avec le succès que l'on sait. Comme pour les «baroqueux», plusieurs choix d'interprétation se présentent aux praticiens du théâtre, avec toutefois ce problème supplémentaire, qui probablement rend le retour aux sources plus délicat dans le cas du théâtre classique, celui de la langue.

En effet, si le chant baroque peut nous heurter ou nous séduire, c'est dans son rapport avec des références spécifiques, celles de notre culture musicale. Or, sans entrer dans des considérations oiseuses sur l'universalité ou non du langage de la musique, il n'en demeure pas moins que celle-ci n'est pas notre mode d'expression quotidien : elle nous stimule, nous berce, nous accompagne, mais nous ne la *parlons* pas. La voix de la déclamation

---

<sup>5</sup>Merci à Christian Biet pour l'articulation de cette dernière idée.

classique, elle, nous interpelle à un autre niveau, celui de notre culture linguistique, dont le code constitue le fondement même de nos discours quotidiens.

On a vu que le décalage entre l'usage familial de la parole et l'usage soutenu de la déclamation était déjà évident pour les spectateurs du XVII<sup>e</sup> siècle, mais néanmoins accepté et apprécié pour tel, en vertu des conventions théâtrales de l'époque. Au XXI<sup>e</sup> siècle, en dépit de l'éclatement des codes et du foisonnement d'esthétiques alternatives, le réalisme demeure la référence en matière d'interprétation théâtrale et, surtout, en matière de réception du public. Même lorsqu'elle ne «brise» pas le vers, la diction actuelle des pièces classiques est peu ou prou soumise à cette exigence. La déclamation classique nous en apparaît d'autant plus loin de nous. A l'instar de la musique du passé, «parce que l'histoire a suivi son cours, parce qu'elle est loin du présent, parce qu'elle est séparée de son époque — [elle] est devenue une langue étrangère<sup>6</sup>».

Il n'en demeure pas moins que ses accents sont inscrits dans les textes. De cela, un praticien un tant soit peu consciencieux devrait au moins être conscient. Sa connaissance du code de la déclamation peut demeurer passive, il n'est pas obligé d'en tenir compte si elle ne correspond pas à sa vision particulière du jeu ou de la mise en scène. Mais il lui est nécessaire de posséder cette connaissance : dans le cas contraire, il passe à côté, non seulement de l'esprit du théâtre classique, mais aussi d'une importante quantité de didascalies que Corneille, Racine, Molière ont mises eux-mêmes dans leurs textes, à travers les indices d'oralité.

---

<sup>6</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 27.

Pour redonner à entendre ces accents au public d'aujourd'hui, on peut choisir de privilégier l'authenticité historique, c'est-à-dire la reconstitution la plus fidèle possible des conditions matérielles de la représentation : non seulement la déclamation, mais aussi la gestuelle, le costume, l'éclairage. En plusieurs circonstances, Eugène Green et son théâtre de la Sapience ont donné à voir et à entendre cette option totalisante du «langage baroque» de la scène. On n'insistera pas sur le tollé qui s'en est suivi dans les milieux universitaires, encore moins sur la désobligeance de certaines remarques<sup>7</sup>. Bien que Green s'en défende, il faut admettre que ses choix tendent à figer le spectacle dans un carcan archéologique qui lui confère un indéniable intérêt documentaire, mais une portée peut-être plus anecdotique que réelle.

À mon avis, une approche plus féconde, ou en tout cas plus ouverte, consisterait à utiliser le code de la déclamation de manière sélective, en privilégiant certains procédés en certains endroits clés, par exemple, faire sentir le mélisme du vers dans telle scène élégiaque, ou encore accentuer les figures d'un passage pathétique. Intégrée ainsi à une proposition d'ensemble plus accessible, l'envoûtante étrangeté de la déclamation classique n'en ressortirait sans doute que mieux; on serait alors plus près de l'esprit de la voix classique que de sa caricature.

---

<sup>7</sup>Dont on peut cependant déplorer la désinvolture — ignorance ou mépris?— face à la réalité linguistique québécoise : «Consultez donc une tragédie de Racine avec l'orthographe ancienne, comme *La Thébàïde*. Je vous jure qu'il y a de quoi rigoler : quand vous la lisez tout haut, c'est du québécois!»; «Je me suis cru dans un cabaret à Montréal; je comprenais à peu près six pour cent de ce que j'entendais!» (respectivement Jacques Masson-Forestier, directeur de la Société racinienne, et Marc Fumaroli, cités dans Nicolas d'Estienne d'Orves, «Comment parlaient les personnages de Racine?», *Le Figaro littéraire*, 21 octobre 1999). Plus sérieusement, François Regnault, auteur de *Dire le vers*, oppose la passion et «le décoratif, l'ornemental, et ce que Brecht eût appelé le "culinaire"», à quoi il réduit l'intérêt du travail de reconstitution historique (cité dans Mathilde La Bardonnie, «Racine, en vers et contre tous», *Libération*, octobre 1999).

Quelle que soit l'approche finale adoptée, la prise en compte de la vocalité historique des textes m'apparaît cependant indispensable à une pratique scénique informée. Aussi convient-il de méditer, en guise de conclusion, cette déclaration de principe d'Harnoncourt, dont la pertinence vaut tant pour l'interprétation actuelle des «partitions» du théâtre classique que pour celles de la musique baroque :

si elle doit être restituée avec tout ce qu'elle exprime — ou du moins avec une plus grande part que ce qui est normalement le cas aujourd'hui — il faut redécouvrir l'intelligence de cette musique à partir de ses propres lois. Il nous faut savoir ce que la musique veut dire pour comprendre ce que nous voulons dire *par elle*. Le savoir doit maintenant précéder la pure sensibilité et l'intuition<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, p. 27-28; souligné par l'auteur.

## Bibliographie

### I. Sources

#### A) Antiquité

Aristote, *De l'âme*, A. Jannone éd., Edmond Barbotin trad., Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1966].

— — —, *Poétique*, Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc éd., Paris, Seuil (Poétique), 1980.

— — —, *Rhétorique*, Médéric Dufour éd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1967, 3 vol.

Cicéron, *Brutus*, Jules Martha éd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1973 [1923].

— — —, *De l'orateur*, Henri Bornecque éd. et Edmond Courbaud trad., Paris, Les Belles Lettres, 1967 [1930], 3 vol.

— — —, *Divisions de l'art oratoire*, Henri Bornecque éd., Paris, Les Belles Lettres, 1925.

— — —, *L'Orateur*, Albert Yon éd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Horace, «Épître aux Pisons» (Art poétique), *Épîtres*, François Villeneuve éd., Paris, Les Belles Lettres, 1934.

Longin, *Du Sublime*, Jackie Pigeaux éd., Marseille, Rivages, 1991.

Platon, *Phèdre*, Luc Brisson trad., Paris, Flammarion, 1989.

Quintilien, *Institution oratoire*, Jean Cousin éd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1972-1980, 7 vol.

#### B) XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

##### 1. Textes dramatiques analysés

Corneille, Thomas, *Timocrate*, Yves Giraud éd., Genève, Droz (Textes littéraires français), 1970 [1658].

Longepierre, Hilaire Bernard de, *Médée*, Paris, Pierre Ribou, 1713 [1694].

Quinault, Philippe, *Astrate, roi de Tyr*, Paris, Guillaume de Luyne, 1665.

Sauf indication contraire, les pièces de Pierre Corneille, Molière et Racine sont citées à partir des éditions suivantes :

Corneille, Pierre, *Théâtre*, Jacques Maurens éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1980, 2 vol.

Molière, *Théâtre complet*, Georges Mongrédien éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 4 vol.

Racine, Jean, *Œuvres complètes*, Georges Forestier éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, vol. 1.



## 2. Textes théoriques

### 2.1 Action oratoire et déclamation

Bary, René, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, Paris, Denys Thierry, 1679.

Cressolles, Louis de, *Vacationes autumnales sive de Perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri III*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1620.

Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire, ou l'Action du prédicateur*, Paris, Claude Hérisant fils, 1754.

Dorat, Claude-Joseph, *Discours préliminaire, Notions sur la danse ancienne et moderne, La Déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants*, dans *Chefs-d'œuvre de Dorat*, Paris, Caille et Ravier, 1812 [1766], vol. 3.

Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press (Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries, AMS Reprint Series), 1978 [1760; 1<sup>re</sup> éd. 1707].

Le Faucheur, Michel, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657.

Lévesque de La Ravallière, Pierre-Alexandre, *Essay de comparaison entre la déclamation et la poésie dramatique*, Paris, Veuve Pissot et Jean-François Tabarie, 1729.

Lucas, Jean, *Actio oratoris seu de Gestu et voce libri duo*, Paris, Simon Bénard, 1675.

Poisson, Jean, *Réflexions sur l'art de bien parler en public*, s. l., s. éd., 1717.

Riccoboni, Louis, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738.

### 2.2 Art oratoire

Abbes, G. d', *Le Parfait orateur*, Narbonne, Martel et Besse, 1648.

Bary, René, *La Rhétorique françoise, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et sur les Figures*, nouvelle édition, Paris, Pierre Le Petit, 1659.

Boissimon, *Les Beautés de l'ancienne éloquence opposées aux affectations de la moderne*, Paris, Jean Musieur, 1698.

Bourdaloue, Louis, *Rhétorique (Tractatus Rhetoricae)*, d'après un cahier d'élève, bibliothèque d'Alençon), Auguste Profillet trad., Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1864.

Bretteville, Étienne Dubois de, abbé, *L'Éloquence de la chaire et du barreau, selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane*, Paris, Denys Thierry, 1689.

Chappuzeau, Samuel, *L'Orateur chrétien ou Traité de l'excellence et de la pratique de la chaire*, Paris, Olivier de Varennes, 1675.

## 2. Textes théoriques

### 2.1 Action oratoire et déclamation

Bary, René, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, Paris, Denys Thierry, 1679.

Cressolles, Louis de, *Vacationes autumnales sive de Perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri III*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1620.

Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire, ou l'Action du prédicateur*, Paris, Claude Hérissant fils, 1754.

Dorat, Claude-Joseph, *Discours préliminaire, Notions sur la danse ancienne et moderne, La Déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants*, dans *Chefs-d'œuvre de Dorat*, Paris, Caille et Ravier, 1812 [1766], vol. 3.

Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press (Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries, AMS Reprint Series), 1978 [1760; 1<sup>re</sup> éd. 1707].

Le Faucheur, Michel, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657.

Lévesque de La Ravallière, Pierre-Alexandre, *Essay de comparaison entre la déclamation et la poésie dramatique*, Paris, Veuve Pissot et Jean-François Tabarie, 1729.

Lucas, Jean, *Actio oratoris seu de Gestu et voce libri duo*, Paris, Simon Bénard, 1675.

Poisson, Jean, *Réflexions sur l'art de bien parler en public*, s. l., s. éd., 1717.

Riccoboni, Louis, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738.

### 2.2 Art oratoire

Abbes, G. d', *Le Parfait orateur*, Narbonne, Martel et Besse, 1648.

Bary, René, *La Rhétorique françoise, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions et sur les Figures*, nouvelle édition, Paris, Pierre Le Petit, 1659.

Boissimon, *Les Beautés de l'ancienne éloquence opposées aux affectations de la moderne*, Paris, Jean Musieur, 1698.

Bourdaloue, Louis, *Rhétorique (Tractatus Rhetoricae)*, d'après un cahier d'élève, bibliothèque d'Alençon), Auguste Profillet trad., Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1864.

Bretteville, Étienne Dubois de, abbé, *L'Éloquence de la chaire et du barreau, selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane*, Paris, Denys Thierry, 1689.

Chappuzeau, Samuel, *L'Orateur chrétien ou Traité de l'excellence et de la pratique de la chaire*, Paris, Olivier de Varennes, 1675.

- Colletet, Guillaume, *Discours de l'éloquence et de l'imitation des Anciens*, Paris, A. de Sommerville, 1658.
- Duport, Gilles, *L'Art de prêcher*, Paris, R. de Ninville et Ch. de Sercy, 1682.
- Fabri, Pierre, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, Genève, Slatkine, 1969 [1521].
- Fénelon, François, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*, Paris, F. Delaulne, 1718.
- Fouquelin, Antoine, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990 [1555].
- Gilbert, Balthasar, *De la véritable éloquence*, Paris, M. David, 1703.
- La Mothe Le Vayer, François de, *Considérations sur l'Éloquence française de ce temps* [1637], dans *Œuvres complètes*, Paris, Augustin Courbé, 1662, vol. 1.
- Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Brighton, Sussex Reprints (French Series, n° 1), 1969 [1699; 1<sup>re</sup> éd. 1688].
- Le Brun, Denis, *Traité de la Parole*, Paris, Pierre Ribou, 1705.
- Leven de Templery, Joseph de, *La Rhétorique française, très propre aux gens qui veulent apprendre à parler et à écrire avec politesse*, Paris, M. et G. Jouvenel, 1698.
- Rapin, René, «Observations sur l'éloquence des bienséances», dans *Du grand ou du sublime dans les mœurs et dans les diverses conditions des hommes*, Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1686.
- — —, *Réflexions sur l'éloquence de la chaire*, dans *Œuvres*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1709.
- Richesource, Oudart de, *L'Eloquence de la Chaire ou la Rhetorique des predicateurs, c'est à dire L'Art pour bien prêcher & pour bien parler de la beauté du Sermon*, Paris, chez l'auteur, 1665.
- — —, *La Rhétorique du Barreau, ou la Manière de bien plaider, de juger de la force et de la beauté d'un plaidoyé et de faire de bonnes escritures*, Paris, Académie des orateurs, 1668.
- Villiers, Pierre de, *L'Art de prêcher à un abbé*, Lyon, Jacques Canier, 1682.

### 2.3 Chant

- Anonyme, «Sur la musique», *Entretiens galans, ou Conversations sur la solitude, le teste à teste, le bon-goust, la coqueterie*, Paris, Joseph Ribou, 1681.
- Bacilly, Bénigne de, *L'Art de bien chanter, augmenté d'un Discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*, Genève, Minkoff Reprints, 1974 [1679].
- Bérard, Jean-Antoine, *L'Art du chant, dédié à Madame de Pompadour*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 [1755].
- Ladvoat, Louis-François, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Du Bos*, Jérôme de la Gorce éd., Paris, Cicero, 1993 [années 1690].

Le Cerf de la Viéville, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 [1704].

Mersenne, Marin, «L'Art du chant», dans *Harmonie universelle*, Paris, Éditions du CNRS, 1965 [1636].

Raguenet, François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Genève, Minkoff Reprints, 1976 [1702].

Saint-Évremond, Charles de, *Les opéra*, Robert Finch et Eugène Joliat éd., Genève, Droz (Textes littéraires français), 1979 [1677].

## 2.4 Conversation et civilité

Bary, René, *L'Esprit de cour ou les Conversations galantes*, Paris, Ch. de Sercy, 1662.

Callières, François de, *Des bons mots et des bons contes, de leur usage, de la raillerie des anciens et de la raillerie des railleurs de notre temps*, Paris, Barbin, 1692.

— — —, *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler*, Paris, Barbin, 1692.

— — —, *Du Bel Esprit où sont examinés les sentiments qu'on a d'ordinaire dans le monde*, Paris, Anisson, 1695.

Courtin, Antoine de, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josset, 1671.

Faret, Nicolas, *L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la Cour*, Paris, T. du Bray, 1630.

Gracian, Balthasar, *L'Homme de Cour*, Amelot de la Houssaie trad., Paris, Veuve Martin et Jean Boudot, 1684.

Grenaille, François, *La Mode ou Caractere de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits et du style du temps*, Paris, Gassé, 1642.

La Bruyère, Jean de, «De la société et de la conversation», dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard (Folio), 1975 [1688], p. 95-119.

Méré, Antoine Gombaud, chevalier de, *Discours : Des Agréments, De l'Esprit, De la Conversation*, Paris, Thierry et Barbin, 1677.

Morvan de Bellegarde, Jean-Baptiste, *Modèles de conversation pour les personnes polies*, Paris, J. et M. Guignard, 1701 [1697].

— — —, *Réflexions sur l'élégance et la politesse du style*, Paris, Pralard, 1695.

Ortigue de Vaumorière, Pierre, *L'Art de plaire dans la conversation*, Paris, J. Guignard, 1688.

## 2.5 Langue et prononciation

Andry de Boisregard, Nicolas, *Réflexions sur l'usage present de la langue françoise ou Remarques nouvelles et critiques touchant la politesse du langage*, Paris, L. d'Houry, 1692; *Suite des Réflexions critiques sur l'usage present de la langue françoise*, Paris, L. d'Houry, 1694.

- Arnauld, Antoine et Pierre Nicole, *La Logique ou l'Art de penser*, Paris, C. Savreux, 1662.
- Autels, Guillaume des, *Réplique à Meigret*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1551.
- Bèze, Théodore de, *De Francicæ linguæ recta pronuntiatione*, Genève, Eustache Vignon, 1584.
- Billecoq, *Les Règles de la prononciation pour la langue françoise*, Paris, Sevestre, 1711.
- Boindin, Nicolas, *Remarques sur les sons de la langue*, dans *Œuvres*, II, Paris, Prault fils, 1753 [~1709].
- Bouhours, Dominique, *Doutes sur la langue françoise proposés à Messieurs de l'Académie françoise par un gentilhomme de province*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1682 [1674].
- — —, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1683 [1671].
- — —, *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1676 [1675]; *Suite des Remarques nouvelles sur la langue françoise*, Paris, G. et L. Josse, 1692.
- Buffet, Marguerite, *Nouvelles Observations sur la langue françoise*, Paris, Bourbon, 1668.
- Buffier, Claude, *Grammaire françoise sur un plan nouveau avec un traité de la prononciation des e et un abrégé des regles de la poésie françoise*, Paris, P. Giffart, 1724 [1709].
- Callières, François de, *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, Paris, Barbin, 1693.
- Chabanel, Jean de, *Les Sources de l'élégance française*, Toulouse, Colomiez, 1612.
- Charpentier, François, *De l'excellence de la langue françoise*, Paris, Barbin, 1683.
- Chifflet, Laurent, *Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise*, Bruxelles, 1675 [Anvers, 1659].
- Corneille, Thomas, *Observations de l'Académie française sur les Remarques de M. de Vaugelas*, Paris, Coignard, 1704.
- — —, *Remarques sur la langue françoise de Monsieur de Vaugelas*, Paris, Th. Girard, 1687, 2 vol.
- D'Aisy, *Nouvelle Méthode de la langue françoise*, Paris, E. Michallet, 1674.
- Dangeau, Louis de Courcillon de, *Essais de grammaire*, Paris, Dupuis, 1711.
- De la Touche, *L'Art de bien parler françois*, Amsterdam, Arkstee, 1710 [1696].
- Desmarests de Saint-Sorlin, Jean, *La Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la Grecque et la Latine*, Paris, Th. Jolly, 1670.
- Dupleix, Scipion, *Liberté de la langue françoise dans sa Pureté*, Paris, Denys Bechet, 1651.
- Du Val, Jean-Baptiste, *L'Eschole françoise pour apprendre à bien parler et écrire selon l'usage de ce temps et pratique des bons auteurs*, Paris, E. Foucault, 1604.
- Gamaches, *Les Agréments du langage réduits à leurs principes*, Paris, G. Cavelier, 1718.
- Godard, Jean, *La Langue françoise*, Genève, Slatkine, 1972 [1620].

- Gournay, Marie Le Jars, dite Mlle de, *Les Advis ou les Presens de la Demoiselle de Gournay*, Paris, T. du Bray, 1641 [1634].
- — —, *L'Ombre de la Demoiselle de Gournay*, Paris, J. Libert, 1625.
- Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *Éclaircissemens sur les principes de la langue françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1712].
- Harduin, *Remarques diverses sur la prononciation et sur l'orthographe*, Paris, Prault, 1757.
- Hindret, Jean, *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1687].
- — —, *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1696, 2 vol.
- Irson, Claude, *Nouvelle Methode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue françoise*, Paris, chez l'auteur (École de Charité) et chez Gaspar Meturas, 1656 [1642].
- — —, *Méthode abrégée et familière pour apprendre en peu de temps à bien lire, à prononcer agréablement, et à écrire correctement en français*, Paris, Pierre Baudouin, 1667.
- La Mothe Le Vayer, François de, *Lettres touchant les nouvelles remarques sur la langue françoise*, Paris, N. et J. de la Coste, 1647.
- Lancelot, Claude et Antoine Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, P. Le Petit, 1660.
- Macé, Jean, *Methode universelle pour apprendre facilement les langues, pour parler purement et écrire nettement en français*, Paris, Jean Jost, 1650.
- Masset, Jean, *Exact et très facile acheminement à la langue française*, Paris, David Douceur, 1606.
- Maupas, Charles, *Grammaire et Syntaxe françoise*, Blois, Philippe Cottereau, 1607.
- Ménage, Gilles, *Observations de Monsieur Ménage sur la langue françoise*, Paris, Barbin, 1675-1676 [1672].
- Nicot, Jean, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606.
- Oudin, Antoine, *Grammaire françoise rapportée au langage du temps*, Paris, Sommaville, 1640.
- Peletier du Mans, Jacques, *Dialogue de l'ortografe é prononciacion françoëse*, Genève, Slatkine, 1964 [1550].
- Pellisson Fontanier, Paul et Pierre-Joseph Thoulier, abbé d'Olivet, *Histoire de l'Académie françoise*, Charles Louis Livet éd., Paris, Didier, 1858, 2 vol. [1653, 1730-1743].
- Regnier Desmarais, François, *Traité de la grammaire françoise*, Paris, Coignard, 1705.
- Renaud, A., *Manière de bien parler la langue française*, Lyon, Claude Rey, 1692.

Roux, Scipion, *Méthode nouvelle pour apprendre aux enfants à lire parfaitement bien le latin et le françois*, Paris, A. Warin, 1694.

Tallemant, Paul, *Remarques et décisions de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1698.

Vaudelin, Gilles, *Nouvelle Manière d'écrire comme on parle en France*, Paris, Veuve Cot et J. B. Lamesle, 1713.

Vaugelas, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Jeanne Streicher éd., Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1934] [1647].

## 2.6 Poétique

Aubignac, François Hédelin abbé d', *Dissertations sur le poème dramatique*, Paris, J. Du Breuil, 1664.

— — —, *La Pratique du théâtre*, Pierre Martino éd., Paris/ Alger, Champion/ Carbonel, 1927 [1657].

Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant et Nyon, 1773 [1747].

Boileau, Nicolas, *Art poétique*, Jean-Pierre Collinet éd., Paris, Gallimard (Poésie), 1985 [dernière éd., 1701].

Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1687.

Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, Alfred E. Honter éd., Paris, Droz, 1936 [1619-1673].

Corneille, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Louis Forestier éd., Paris, Sedes, 1963 [1660].

Deimier, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaux, 1610.

De la Croix, *L'Art de la poésie française et latine*, Lyon, Thomas D'Amulry, 1694 [1675].

Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine Reprints, 1982 [1719].

La Bruyère, Jean de, «Des ouvrages de l'esprit», dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard (Folio), 1975 [1688], p. 21-44.

La Mesnardière, Henri-Jules Pilet de, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1640].

Lamy, Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1668].

La Taille, Jean de, *L'art de la tragédie*, préface à *Saül le furieux*, Elliott Forsyth éd., Paris, Didier, 1968 [1572].

Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature* [1778], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1968.

Peletier du Mans, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990 [1555].

- Perrault, Charles, *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Paris, Coignard, 1692-1697.
- Rapin, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, E.T. Dubois éd., Genève, Droz, 1970 [1675].
- Rollin, Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, Jacques Estienne, 1726.
- Ronsard, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique françois*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990 [1565].
- Sébillot, Thomas, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Librairie générale française, 1990 [1548].

## 2.7 Théâtre

- Aubignac, François Hédelin abbé d', *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, N. Pépingué, 1666.
- Bossuet, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, J. Anisson, 1694.
- Chappuzeau, Samuel, *Le Théâtre français*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'aujourd'hui (Les Introuvables), 1985 [1674].
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans Alain Ménil éd., *Diderot et le théâtre*, 2, *L'Acteur*, Paris, Pocket (Agora, Les Classiques), 1995 [~1770].
- Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *La Vie de M. de Molière*, Georges Mongrédien éd., Paris, Michel Briant (Publications de la société d'histoire du théâtre), 1955 [1705]; *Addition à la vie de Mr. de Molière contenant une réponse à la critique qu'on en a faite*, Paris, Lefebvre et Ribou, 1706.
- La Grange, Charles Varlet, dit de, *Archives de la Comédie-Française : Registre de La Grange (1658-1685)*, Paris, J. Claye, 1876.
- Mahelot, Laurent et Michel Laurent, *Mémoire pour la décoration des pièces [...]*, Henry Carrington Lancaster éd., Paris, Champion, 1920 [manuscrit 1633-1681].
- Nicole, Pierre, *Traité de la comédie*, Georges Couton éd., Paris, Les Belles Lettres, 1961 [1667].
- Parfaict, Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis ses origines jusqu'à présent*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1734-1749], 3 vol.
- Pure, Michel de, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 [1668].
- Riccoboni, Antoine-François, *L'Art du théâtre*, Genève, Slatkine, 1971 [1750].
- Riccoboni, Louis, *Observations sur la Comédie et le génie de Molière*, Bologne, Forni, 1978 [1736].
- — —, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738.



Sainte-Albine, Rémond de, *Le Comédien*, dans Alain Ménil éd., *Diderot et le théâtre*, 2, *L'Acteur*, Paris, Pocket (Agora, Les Clasiques, 159), 1995 [1747].

## 2.8 Théories physiques de la voix et de l'âme

Anonyme, «Sur la détermination du Son fixe», résumé de la communication de Joseph Sauveur, *Histoire de l'Académie royale des sciences*, année 1700, réédition d'Amsterdam, Gerard Kuyper, 1706, p. 166-177

Bernier, François, *Abrégé de la philosophie de Mr. Gassendi*, Paris, E. Michallet, 1675.

Binet, Étienne, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, Rouen, Beauvais, 1621.

Cordemoy, Géraud de, *Discours physique de la parole*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1668].

Cureau de la Chambre, Marin, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659.

— — —, *Les Caracteres des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1640-1662, 5 vol.

Della Porta, Giambattista, *La Physiognomonie humaine*, Rault trad., Rouen, Berthelin, 1660 [2<sup>e</sup> éd.]

Descartes, René, *Les Passions de l'âme*, Paris, Gallimard (Tel), 1988 [1649].

Dodart, Denis, «Mémoire sur les causes de la voix de l'Homme, & de ses differens tons», dans *Histoire de l'Académie royale des sciences*, année 1700, réédition d'Amsterdam, Gerard Kuyper, 1706, p. 308-373.

Duhamel, Jean-Baptiste abbé, *De corpore animato*, 1673.

Du Laurens, André, *Œuvres*, Théophile Gelée trad., Paris, R. du Petit Val, 1621.

Mersenne, Marin, *Questions inouyes*, Paris, Fayard, 1985 [1634].

— — —, «Traité de la voix», dans *Harmonie universelle*, Paris, Éditions du CNRS, 1965 [1636].

Senault, Jean-François, *De l'usage des Passions*, Paris, Veuve Camusat, 1641.

## 2.9 Versification

Boindin, Nicolas, *Réflexions critiques sur les règles de la versification*, dans *Œuvres*, II, Paris, Prault fils, 1753 [~1709].

Chalons, Vincent-Claude, *Règles de la poésie française*, Paris, Jombert, 1716.

Lancelot, Claude, *Règles pour la poésie française*, Paris, Le Petit, 1663.

Lanoue, Odet de, *Dictionnaire des rimes françaises*, héritiers d'Eustache Vignon, 1596.

Olivet, Pierre- Joseph Thoullier abbé d', *Traité de la prosodie française*, Paris, Gandouin, 1736.

Richelet, Pierre, *Dictionnaire de rimes*, Paris, F. et P. Delaulne, 1692 [1667].

— — —, *La Versification française*, Paris, E. Loyson, 1677 [1671].

Tabourot, Étienne, *Dictionnaire des rimes françaises*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [2e éd. 1588].

## 2.10 Ouvrages généraux

Corneille, Thomas, *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1694], 2 vol.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye/ Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 vol.

## II. Études

### 1. Culture et société

Bénichou, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

Bury, Emmanuel, *Littérature et politesse*, Paris, PUF, 1996.

Chartier, Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1996.

— — —, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

Dens, Jean-Pierre, *L'Honnête Homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1981.

Desjardins, Lucie, «Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII<sup>e</sup> siècle : les Mémoires du cardinal de Retz», *Tangence*, 60 (*L'Éloquence du corps sous l'Ancien Régime*, Monique Moser-Verrey dir.), automne 1999, p. 24-36.

— — —, «Sémiotique et herméneutique du corps : *Les Caractères des passions* du médecin Marin Cureau de La Chambre», *RSSI*, 18, 3; 19, 1 (*Sémiotique et médecine*), 1998-1999, p. 93-108.

Élias, Norbert, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, 1985 [1969].

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1992 [1961].

Litman, Théodore A., *Le Sublime en France*, Paris, Nizet, 1971.

Magendie, Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII<sup>e</sup> siècle de 1600 à 1660*, Paris, Alcan, 1925, 2 vol.

Méchoulan, Éric, «Les deux plus rares choses au monde : être vrai et paraître vrai», dans Jacinthe Martel et Robert Melançon dir., *Inventaire, lecture, invention : Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, Université de Montréal, Département d'études françaises (*Paragraphes*, 18), 1999, p. 83-95.

Méchoulan, Éric dir., *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Université de Montréal, Département d'études françaises (*Paragraphes*, 19), 2000.

Van Delft, Louis, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'Age classique*, Paris, PUF, 1993.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'Age classique*, Paris, Minuit (Le Sens commun), 1985.

Tocanne, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1978.

Tobin, Ronald W. éd., *Le Corps au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17 (Papers on French Seventeenth Century Literature), 1995.

## 2. Langue et langage

Biedermann-Pasques, Liselotte, *Les Grands Courants orthographiques au XVII<sup>e</sup> siècle et la formation de l'orthographe moderne (impacts matériels, interférences phoniques, théoriques et pratiques)*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1966;

- III, 1 = t. III, *La Formation de la langue classique 1600-1660*, première partie;
- III, 2 = t. III, *La Formation de la langue classique 1600-1660*, deuxième partie;
- IV, 1 = t. IV, *La Langue classique 1660-1715*, première partie;
- IV, 2 = t. IV, *La Langue classique 1660-1715*, deuxième partie;
- V = t. V, *Le Français en France et hors de France au XVII<sup>e</sup> siècle*.

Catach, Nina, *La Ponctuation*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1996 [1994].

Catach, Nina dir., *Langue française*, 45 (*La Ponctuation*), février 1980.

Drillon, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard (Tel), 1991.

Dumonceaux, Pierre, *Langue et sensibilité au XVII<sup>e</sup> siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966.

François, Alexis, *Histoire de la langue française cultivée des origines à nos jours*, Genève, Alexandre Jullien, 1959, 2 vol.

Lathuillière, Roger, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966.

Le Bidois, Georges, *Observations sur la langue française au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans Jean Calvet dir., *Histoire de la littérature française*, Paris, Del Duca, s.d. [1968].

Martinet, André, *Économie des changements phonétiques*, Berne, Francke, 1955.

Merlin, Hélène, «Langue et souveraineté en France au XVII<sup>e</sup> siècle : la production autonome d'un corps de langage», *Annales : histoire, sciences sociales*, 49, 2 (*Littérature et histoire*), 1994, p. 369-394.

*La Ponctuation, recherches historiques et actuelles*, Paris/ Besençon, CNRS, 1977 et 1979, 2 vol.

Robinet, André, *Le Langage à l'Âge classique*, Paris, Klincksieck (Horizons du langage), 1978.

Rosenthal, Olivia dir., *À haute voix : diction et prononciation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Klincksieck, 1998.

Thurot, Charles, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après les témoignages des grammairiens*, Genève, Slatkine Reprints, 1966, 2 vol. [1881].

Trudeau, Danielle, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Minuit (Arguments), 1992.

### 3. Musique

*Baroque*, 5 (*La Fête théâtrale et les sources de l'opéra*), 1970.

Boll, André, «L'Art lyrique : évolution du récitatif», *La Revue musicale*, 217 (1952), p. 19-32.

Corder, F., *Vocal Recitative Historically and Practically Described*, Londres, 1922.

Girdlestone, Cuthbert Morton, *La Tragédie en musique comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.

Harnoncourt, Nikolaus, *Le Discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Dennis Collins trad., Paris, Gallimard (NRF), 1984 [1982].

*L'Interprétation de la musique française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS, 1974.

Kerman, Joseph, *Opéra et drame*, Paris, Aubier, 1988.

Kintzler, Catherine, «Essai de définition du récitatif, le chaînon manquant», *Recherches sur la musique française classique*, XXIV (1986), p. 128-141.

— — —, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

Mamczarz, Irène éd., *Les Premiers Opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Paris, Klincksieck (Théâtre européen, opéra, ballet), 1992.

Mazouer, Charles dir., *Littératures classiques*, 21 (*Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle*), printemps 1994.

Murata, M., «The Recitative Soliloquy», *Journal of the American Musicological Society*, XXXII (1979), p. 45-73.

*Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1954.

Salazar, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, Paris, PUF, 1980.

Tomlinson, Gary, «The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music», dans Nicholas Kenyon éd., *Authenticity and Early Music: a Symposium*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 115-136.

Westrup, Jack Allan, «The Nature of Recitative», *Proceedings of the British Academy*, XLII (1956), p. 27-43.

#### 4. Poésie et versification

Cornulier, Benoît de, «Le Vers français classique», dans *Le Français moderne*, 45 (1977), p. 97-125.

Delbouille, Paul, *Poésie et sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961 et 1984, 2 vol.

Deloffre, Frédéric, *Le Vers français*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

Grammont, Maurice, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Picard, 1967 [1904].

— — —, *Petit Traité de versification française*, Paris, Colin, 1932 [8<sup>e</sup> édition].

*Langue française*, 99 (*Métrie française et métrie accentuelle*), septembre 1993.

Lebègue, Raymond, *La Poésie française de 1560 à 1630*, Paris, Sedes, 1951, 2 vol.

Le Hir, Yves, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, PUF, 1956.

Lote, Georges, *Histoire du vers français*, Joëlle Gardes-Tamine, Jean Molino et Lucien Victor éd., Université de Provence, Aix-en-Provence [Paris, Boivin et Hatier, 1949-195?];

- IV, 2, I = t. IV, 2e partie (Le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles), I : *Les Éléments constitutifs du vers; La Déclamation*, 1988;

- VI, 2, III = t. VI, 2e partie (Le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles), III : *Les Genres poétiques; Les Vers et la langue; La Réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1991.

Martinon, Philippe, «La Versification de Corneille», *Revue des cours et conférences*, 5 déc. 1913.

Milner, Jean-Claude et François Regnault, *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987.

Roques, Mario, «Sur la rythmique de Corneille», *Mélanges Drouhet*, p. 285, et *Études de littérature française*, Lille, Giard, 1949, p. 77.

Schmidt, J., «Die rhythmische Gestalt des Alexandriners bei Corneille und bei Racine», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, p. 39.

Souriau, Maurice, *L'Évolution du vers français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1893.

Spire, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire : essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, Corti, 1949.

Tobler, Adolf, *Le Vers français ancien et moderne*, Paris, Vieweg, 1886.

#### 5. Poétique

Bray, Bernard et Christoph Strosetzki dir., *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck (Actes et colloques, n° 46), 1995.

Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966 [1927].

- Brody, Jules, *Lectures classiques*, Charlottesville, Rockwood Press, 1996.
- Bury, Emmanuel, *Le Classicisme : l'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993.
- Dandrey, Patrick, «Les Deux Esthétiques du classicisme français», *Littératures classiques*, 19 (automne 1993), p. 145-170.
- Denis, Delphine, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion (Lumière classique), 2001.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.
- Dumonceaux, Pierre, *Critique et Création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977.
- Forestier, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poésie du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan (Coll. 128), 1993.
- Fumaroli, Marc, *Le Genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford, Clarendon Press (The Zaharoff Lecture for 1990-1), 1990.
- Fumaroli, Marc, Préface à *L'Art de la conversation, anthologie*, Jacqueline Hellegouarc'h éd., Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1997.
- Jakobson, Roman, *Questions de poésie*, Paris, Seuil (Poétique), 1973.
- Kibédi Varga, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Klincksieck, 1990.
- Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris, Nizet, 1965 [1933].
- Pizzorusso, Arnaldo, *Éléments d'une poésie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1992.
- Rousset, Jean, *Dernier Regard sur le baroque*, Paris, José Corti (Les Essais), 1998.
- — —, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.
- Souiller, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.
- Tapié, Victor-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
- Viala, Alain dir., Emmanuelle Mortgat, Claudine Nedelec et Marina Jean éd., *Paul Pellisson-Fontanier, L'Esthétique galante : Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian éd., *Le Langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle : De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Gunter Narr (Études littéraires françaises, 50), 1991.
- XVII<sup>e</sup> siècle*, 152 (*Stylistique du XVII<sup>e</sup> siècle*), juillet-septembre 1986.

## 6. Rhétorique

- Barthes, Roland, «L'Ancienne Rhétorique : aide-mémoire», *Communications*, 16 (1970), p. 172-229.
- Declercq, Gilles, *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992.
- France, Peter, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- — —, *Rhetoric and Truth in France, from Descartes to Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Fumaroli, Marc, *L'Age de l'éloquence : rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel (L'Évolution de l'Humanité), 1994 [1980].
- — —, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994.
- — —, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz (Titre courant, n° 1), 1996 [1990].
- — —, «Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'histoire du théâtre*, 3 (1972), p. 223-250.
- Hurel, Augustin-Jean, *Les Orateurs sacrés à la cour de Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1971 [1872].
- Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature : étude de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- Le Hir, Yves, *Rhétorique et stylistique, de la Pléiade au Parnasse*, Paris, PUF, 1960.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF (Écriture), 2000.
- Michel, Alain, *La Parole et la beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- Pickering, Kenneth W., «The Rise of Elocution», dans *Speech and Drama*, 32, 2 (automne 1983), p. 9-31; 33, 1 (printemps 1984), p. 1-11.
- Richardt, Aimé, *Bourdaloue, l'orateur des rois*, s.l. [Belgique], In fine, 1995.
- Strosetzki, Christoph, *Rhétorique de la conversation : sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Sabine Seubert trad., Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17 (Papers on French Seventeenth Century Literature), 1984.
- Vickers, Brian, «Figures of Rhetoric, Figures of Music», *Rhetorica*, 2, 1 (printemps 1984), p. 1-44.
- Weaver, R. M., *The Ethics of Rhetoric*, South Bend, Gateway, 1970.
- XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (*Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*), 1981.

## 7. Théâtre

### 7.1 Déclamation

- Barnett, Dene, «La Vitesse de la déclamation au théâtre (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 128 (1980), p. 335-348.
- Blanc, André, «L'Action à la Comédie-Française au XVIII<sup>e</sup> siècle», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (1981), p. 184-195.
- Chailly, Jacques, «Les Récitatifs d'opéra et la déclamation tragique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Revue d'histoire du Théâtre*, 1963, p. 247-248.
- Challis, Bernard, «La Déclamation théâtrale aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles d'après les récitatifs», *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palerme, 1962, p. 355-357.
- Chaouche, Sabine, *L'Actio dramatique dans l'ancien théâtre français (1629-1680) : déclamation et gestuelle du comédien*, thèse, Paris, Université de Paris-IV Sorbonne, 1999, 4 vol.; éditée sous le titre *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion (Lumière classique), 2001.
- Clermont, Martine, «L'Acteur et son jeu au XVII<sup>e</sup> siècle», *Revue d'histoire du théâtre*, 33 (1981), p. 379-388.
- France, Peter et Margaret McGowan, «Autour du *Traité du récitatif* de Grimarest», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (juillet-septembre 1981), p. 303-317.
- Green, Eugène, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer (Texte et voix), 2001.
- Lote, Georges, «La Déclamation du vers français à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle», *Revue de phonétique*, II (1912), p. 313-363.
- Lote, Georges, «Voltaire et la déclamation théâtrale», *Mercure de France*, CLII (1922), p. 669.
- Martin, J., *Voice in Modern Theatre*, Londres/New York, Routledge, 1991.
- Mesnard, Jean, «La Musicalité du texte dans la tragédie classique», dans Irène Mamczarz éd., *Les Premiers Opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Paris, Klincksieck (Théâtre européen, opéra, ballet), 1992, p. 117-132.
- Piéjus, Anne et Bénédicte Louvat, «La Petite Musique de Jean Racine : à la recherche de la musicalité du texte racinien», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 189, p. 263-268.
- Rougemont, Martine de, «L'Acteur et l'orateur : étapes d'un débat», *XVII<sup>e</sup> siècle*, 132 (juillet-septembre 1981), p. 329-333.

### 7.2 Dramaturgie, genres, représentation, etc.

- Alasseur, Claude, *La Comédie-Française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris/La Haye, Mouton (Civilisations et sociétés), 1967.
- Apostolidès, Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.
- — —, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.



- Beaussant, Philippe, *Vous avez dit «classique»? Sur la mise en scène de la tragédie*, Arles, Centre de musique baroque de Versailles/ Actes Sud, 1991.
- Bray, René, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
- Biet, Christian, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.
- — —, «La Passion des larmes», *Littératures classiques*, 26 (1996), p. 167-183.
- — —, *Racine*, Paris, Hachette (Portraits littéraires), 1996.
- Conesa, Gabriel, *La Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995.
- — —, *Dialogue moliéresque*, Paris, PUF, 1983.
- Dandrey, Patrick, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Deierkauf-Holsboer, Sophie-Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1976 [1933].
- — —, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 vol.
- — —, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958, 2 vol.
- Delmas, Christian, *La Tragédie à l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994.
- Descotes, Maurice, *Les Grands Rôles du théâtre de Corneille*, Paris, PUF, ~1962.
- — —, *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine*, Paris, PUF, 1957.
- — —, *Les Grands Rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960.
- Forestier, Georges, *Corneille : le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.
- — —, *Molière*, Paris, Bordas, 1990.
- — —, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.
- Fournier, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle : étude linguistique et dramaturgique*, Louvain/ Paris, Peeters (Bibliothèque de l'information grammaticale), 1991.
- Garapon, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris, Armand Colin, 1957.
- Gueullette, Charles, *Acteurs et actrices du temps passé : la Comédie-Française*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881.
- Guichemerre, Roger, *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris, Armand Colin, 1972.
- — —, *La Comédie classique en France : de Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1978.
- — —, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1981.

- Hilgar, Marie-France, *La Mode des stances dans la tragédie française (1610-1687)*, Paris, Nizet, 1974.
- Jacquot, Jean dir., *Dramaturgie et société aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 1968.
- Jomaron, Jacqueline de dir., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988, 2 vol.
- Jonard, Norbert, *La Commedia dell'arte*, Lyon, Hermès (Langues romanes), 1982.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, 41 (mars 1984), p. 46-62.
- Lancaster, H.-C., *A History of French Dramatic Literature in the 17th Century (1610-1672)*, Baltimore, John Hopkins Press, 1929-1942, 5 vol.
- Larthomas, Pierre Henri, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2001 [1972].
- Leclerc (Celler), Ludovic, *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVII<sup>e</sup> siècle (1615-1680)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1869].
- Lerat, Pierre, *Le Ridicule et son expression dans les comédies françaises de Scarron à Molière*, Lille, 1980.
- Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Mélèse, Pierre, *Le Théâtre de la France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Documentation française, 1957.
- — —, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1639-1713)*, Paris, Droz, 1934.
- Ménil, Alain, Préface, *Diderot et le théâtre : l'acteur*, Alain Ménil éd., Paris, Pocket (Agora, Les Classiques, n° 159), 1995.
- Mongrédien, Georges, *Les Grands comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société d'édition Le Livre, 1927.
- Morel, Jacques, *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- — —, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964.
- Morel, Jacques dir., *Littératures classiques*, 16 (*La Tragédie*), printemps 1992.
- Niderst, Alain, *Racine et la tragédie classique*, Paris, PUF, 1978.
- Pasquier, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985 [1980].
- Regnault, François, *La Doctrine inouïe : dix leçons sur le théâtre classique français*, Paris, Hatier, 1996.

Roubine, Jean-Jacques, «Fabrique de l'illusion (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) : l'exhibition et l'incarnation», dans Jacqueline de Jomaron dir., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988, vol. I, p. 407-443.

— — —, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

— — —, *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin (U2, Lectures), 1971.

Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

— — —, *Le Théâtre de Corneille*, Paris, Nizet, 1984.

Scherer, Jacques et Colette, «Le Métier d'auteur dramatique», dans J. de Jomaron dir., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988, vol. I, p. 185-233.

Stone, Donald Jr., *French Humanist Tragedy: a Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974.

Sweester, M. O., *La Dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977.

Truchet, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1989 [1975].

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Éditions sociales (Essentiel), 1982 [1977].

— — —, *Lire le théâtre*, 2, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

— — —, *Lire le théâtre*, 3, *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Bélin (Lettres sup), 1996.

## 8. Voix et oralité

Agamben, Giorgio, *Le Langage et la mort*, Marilène Raiola trad., Paris, Bourgois (Détroits), 1991 [Turin, Giulio Einaudi, 1982].

Appelbaum, David, *Voice*, Albany, State University of New York Press, 1990.

Arnaud, A., *Les Hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984.

Castarède, Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles-Lettres (Confluents psychanalytiques), 1987.

Charles, Daniel, *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge (Corps et culture), 1978.

Cohen-Levinas, D., *La Voix au-delà du chant*, Paris, De Maule, 1987.

Dandrey, Patrick dir., *Littératures classiques*, 12 (*La Voix au XVII<sup>e</sup> siècle*), janvier 1990.

Delègue, Yves, *La Perte des mots : essai sur la naissance de la «littérature» aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

— — —, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (Points Essais), 1967.

— — —, *La Pharmacie de Platon*, dans Platon, *Phèdre*, Luc Brisson trad., Paris, Flammarion, 1989 [1968].

- — —, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF (Quadrige), 1993 [1967].
- Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Gusdorf, G., *La Parole*, Paris, PUF, 1960.
- Jakobson, Roman, *Six Leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit (Arguments), 1976.
- Léon, Pierre Roger, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice, «L'OEil et l'esprit», *Les Temps modernes*, 18, 184-185 (1961), p. 193-227.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982 [1981].
- Moles, Abraham, *Phonétique et phonation*, Paris, Masson, 1966.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Methuen (New Accents), 1982.
- — —, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1981 [1967].
- Ostwald, P. F., *The Semiotics of Human Sound*, La Haye, Mouton, 1973.
- Salazar, Philippe-Joseph, *Les Théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat d'État, Paris, Sorbonne, 1992; éditée sous le titre *Le Culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle : formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion (Lumière classique), 1995.
- Wyss, André, *Éloge du phrasé*, Paris, PUF (Écriture), 1999.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983.
- — —, *La Lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.
- — —, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.

### III. Ouvrages de référence

- Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, 5 vol.
- Adam, Antoine, Pierre Clarac et René Pomeau, *L'Âge classique*, dans Claude Pinchois dir., *Littérature française*, Paris, Arthaud, 1968-1971, vol 2.
- Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1993.

- Beaumarchais, Jean-Pierre de, Daniel Couty et Alain Rey dir., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
- Bessière, Jean, Eva Kushner, Roland Moriter, Jean Weisgerber dir., *Histoire des poétiques*, Paris, PUF (Fondamental), 1997.
- Beugnot, Bernard, *Les Muses classiques : essai de bibliographie rhétorique et poétique*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Corvin, Michel dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse (In extenso), 2001 [1998], 2 vol.
- Dandrey, Patrick dir., *Dictionnaire des lettres françaises : le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard/ Librairie générale française (Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque), 1996 [Cardinal Georges Grente dir., 1951].
- Dupriez, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, 10/18 (Domaine français), 1984.
- Fumaroli, Marc dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999.
- Mazeleyrat, Jean et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- Mélèse, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1639-1713)*, Paris, Droz, 1934.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Les Usuels de Poche), 1992.
- — —, *La Stylistique*, Paris, PUF (Premier Cycle), 1993.
- Mongrédien, Georges et Jean Robert, *Les Comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle : dictionnaire biographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1981 [1961].
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF (Premier Cycle), 1991.